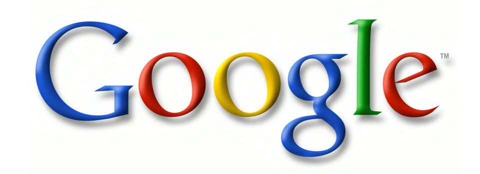



Mus
1665
15.37
LOEB MUSIC LIBRARY
ML 14LI 1



1665
15. 37
SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE
BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE BEQUEST OF
CHARLES MINOT,
OF SOMERVILLE,
(Class of 1828,)
17 Oct. 1876.
MUSIC LIBRARY


DATE DUE
GAYLORD
PRINTED IN U.S.A.

A. BOIELDIEU



Riesener pinx. Imp. Bertauts Paris Aug. Lemoine lith

Boieldieu

Paris, au Ménestrel, 2bis r. Vivienne Heugel et Cie Editeurs

NOTICE PUBLIÉE

PAR

LE MÉNESTREL

A. BOIELDIEU

SA VIE

ET

SES ŒUVRES

PAR

(Charles Joseph) Gustave

G. HÉQUET

PRIX NET : 3 FRANCS

PARIS

Au MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne

HEUGEL ET Cie

ÉDITEURS POUR LA FRANCE ET L'ÉTRANGER

TYPOGRAPHIE MORRIS ET COMPAGNIE, 64, RUE AMELOT

1864

AUTOGRAPHES

DE

BOIELDIEU

Tu ne doutes surement pas cher et bon adrien
Du plaisir que m'a fait ta lettre en me rendant
compte de l'examen dans tous ses détails.
j'en ai pleuré de joie! cela va te faire
bonne réputation dans le Conservatoire, et il
ne tarde d'être à Paris pour que cherubini
et Berton m'en parlent. ce dernier surtout
qui est expensif et qui t'aime beaucoup
me dira ce qui a été dit sur toi quand tu
auras été parti.

j'écris un petit mot a Rolieri pour le
remercier de ce premier succès dont tu es
redevable à ses soins. il doit être aussi
bien content, car un élève qu'on affectionne
est bien cher aux professeurs

a Samedi cher et bon ange ce sera un
jour de fête pour toute la maison.

malgré le mauvais temps qui m'enrhume
un peu, je vais bien. le lait et l'exercice
modéré me font grand bien.

adieu, adieu, je t'embrasse mille et mille
fois ton bien tendre père Boieldieu

Nous avons lu ta lettre a Mme Plattin a
a maman hortense (en ajoutant des complimens
pour elles ce que tu avais oublié) et tout le
monde a pleuré de joie tout en prenant
la tasse de Café.

pour s'accoutumer aux nuances et au ton mineur (1)

Allegretto

p

Boieldieu

(1) Leçon extraite d'un petit Solfège écrit par BOIELDIEU, pour son fils ADRIEN.

pour exercer les triolets et les silences. (1)

andante

Fin

Fin

Boieldieu

(1) Autre leçon du même Solfège.

Fragment inédit d'Opéra-Comique.





Imp. Bertauts, Paris.

A. BOIELDIEU

SA VIE ET SES ŒUVRES

I

Parmi les compositeurs français, il n'en est guère dont la carrière ait été plus facile, plus calme, plus unie que celle de Boieldieu.

Ses débuts ne rencontrèrent aucun obstacle, car on ne saurait prendre pour un obstacle l'hésitation passagère qui, en 1794, empêcha les théâtres où l'on jouait alors l'opéra comique d'accueillir à première vue un compositeur de dix-neuf ans qui leur arrivait de Rouen avec une partition sous le bras. Il n'eut point à subir les dédains d'un directeur, ni ses fausses promesses, plus meurtrières que ses dédains; il n'eut pas, comme tant d'autres, à chercher un *poëme:* le poëme vint le chercher, ou fit au moins la moitié du chemin. Quand ce poëme et la musique dont il l'avait orné furent exécutés pour la première fois, il n'avait pas encore vingt et un ans. Il ne perdit donc pas un seul jour de sa belle jeunesse. Dans le cours de sa vie d'artiste, il n'éprouva pas beaucoup de mécomptes sérieux : il eut des insuccès plutôt que des chutes; et, comme il ne lui est arrivé que quatre ou cinq fois de travailler sur une pièce qui, par elle-même, fût viable, il a toujours eu le droit de ne pas prendre l'échec à son compte, et de se dire : Je n'ai pas pu soutenir celle-ci, le fardeau était trop lourd; soyons plus sévère à

l'avenir et choisissons mieux. Élève d'un maître de chapelle de province, qui lui avait à peine enseigné la moitié de ce qu'on exige ici d'un élève du Conservatoire pour l'admettre au concours de l'Institut, sorti de la maison paternelle avec trente francs dans sa poche, n'ayant à Paris ni un protecteur, ni un ami, ni un camarade, il connut à peine un moment les difficultés matérielles de l'existence, et n'eut peut-être pas même à traverser les « trois mois de misère » que les ouvriers mettaient, en 1848, au service de la République. N'ayant, comme exécutant, qu'un talent « agréable, » il fut nommé, à vingt-cinq ans, professeur au Conservatoire. Quoi qu'il ait voulu faire, le chemin s'est toujours aplani devant lui comme par enchantement. Quand des chagrins domestiques, fruits amers d'un mariage trop légèrement contracté, lui firent désirer de quitter Paris, il se trouva qu'au même moment l'empereur de Russie désirait, de son côté, l'attirer à Saint-Pétersbourg. Cette fois encore, il n'eut que la peine d'accepter. Quand il revint en France, après une absence de sept années, il devait s'attendre à trouver Feydeau, le seul théâtre pour lequel il pût travailler, occupé par des rivaux peu disposés à lui ouvrir leurs rangs sans résistance. Non, ces rivaux assez redoutables, car c'étaient Catel, Méhul, Cherubini, Berton, quittaient d'eux-mêmes la lice, ou peu s'en faut, au moment précis où il revenait, comme s'ils eussent voulu lui faire place, et il n'eut devant lui que Nicolo, qui, malgré sa merveilleuse facilité, ne pouvait tout faire. Boieldieu, enfin, était un de ces prédestinés auxquels tout réussit, que la fortune semble conduire par la main, et au profit desquels les événements s'arrangent comme d'eux-mêmes.

Il y a eu de ces hommes-là dans tous les temps. Autrefois, les astrologues assuraient d'un air mystérieusement capable qu'ils étaient venus au monde sous une favorable étoile, et les commères de leur quartier, qui ne portaient pas leurs regards si haut, se contentaient de dire qu'ils étaient nés coiffés. Aujourd'hui, les étoiles ont perdu leur crédit, et l'on ne s'inquiète guère des accidents qui

accompagnent la naissance d'un enfant. Mais il n'est pas nécessaire d'aller chercher si loin l'explication des succès faciles et du bonheur à peu près constant de Boieldieu. Il avait une figure charmante, des manières naturellement distinguées, un caractère aimable, un esprit ingénieux et fin, un organe harmonieux et pénétrant; il n'avait donc qu'à se montrer pour plaire, et, partout où il se présentait, les femmes étaient immédiatement pour lui. On va vite, dans le monde, quand on est poussé par les femmes. Doux, poli, bienveillant, modeste, Boieldieu, probablement, n'a jamais blessé personne, malgré son mérite. On a retenu de lui quantité de mots spirituels et pas une épigramme. Je n'ai jamais ouï dire qu'il ait eu un ennemi. La plupart des hommes auxquels il eut affaire le servirent donc volontiers, et bien peu cherchèrent à lui nuire.

D'ailleurs, l'histoire de ses premières années prouve qu'il ne redoutait pas les aventures, qu'également exempt de fausse honte et d'effronterie, il savait en toute occasion se produire avec convenance, qu'il avait du coup d'œil, de la présence d'esprit, de la décision. Si donc les circonstances le favorisèrent souvent, c'est surtout parce qu'il avait le talent de profiter des circonstances.

II

NAISSANCE DE BOIELDIEU. — SA FAMILLE. — SON ÉDUCATION ET SES PREMIERS ESSAIS.

François-Adrien Boieldieu naquit à Rouen le 15 décembre 1775. Son père, secrétaire de l'archevêché, était un homme de mérite, très-instruit et fort intelligent. Un de ses oncles était avocat au parlement de Paris; un autre, l'abbé Boieldieu, s'était fait en Normandie une belle réputation de prédicateur, puis il était devenu curé d'Allouville, gros village du pays de Caux, lequel, aujourd'hui, fait partie du canton d'Yvetot. On est tenté de s'étonner qu'un prédicateur de talent n'eût pas été mieux traité par son archevêque; mais *le Dictionnaire géographique* de l'abbé Vosgien fait observer que les cures du pays de Caux ont un revenu considérable, ce qui s'explique très-naturellement par la richesse agricole de cette contrée. En ce temps-là, l'aisance du curé décimateur était proportionnelle à celle de ses paroissiens. C'était d'ailleurs un digne prêtre et un saint homme que cet abbé Boieldieu. Il vécut très-longtemps; et, quand ses fonctions sacerdotales excédèrent ses forces, il se retira au Havre. Son neveu Adrien l'y trouva en 1826, lorsqu'il y alla monter *la Dame Blanche*, après l'avoir montée à Rouen. Le bon abbé en pensa mourir de joie, et voulut dire en son honneur sa dernière messe. Il était si vieux qu'on fut obligé de le

soutenir plus d'une fois pendant la cérémonie. En revenant, le compositeur ne put résister au désir de revoir Allouville, où il avait passé plus d'un moment heureux pendant son enfance. Là, s'adressant aux vieillards qu'il rencontrait, il leur demandait s'ils se souvenaient encore de leur ancien curé, l'abbé Boieldieu; et il n'avait besoin que de prononcer ce nom chéri et vénéré pour faire couler leurs larmes.

Devenu veuf, M. Boieldieu le père avait épousé en secondes noces M[lle] Hortense Mollien, sœur de l'homme d'État qui fut, sous le premier Empire, ministre du Trésor, et dont le nom décore aujourd'hui un des pavillons du nouveau Louvre. Le comte Mollien témoigna toujours à l'artiste beaucoup de bienveillance et même d'affection. Mais rien n'autorise à penser qu'il lui ait été utile lors de ses débuts dans la carrière. En l'an III de la République, il était assez loin, selon toute apparence, de la haute position où il parvint plus tard.

Dès les premières années du petit *Boiel*, — c'est ainsi qu'on appelait, en 1780, le futur auteur de *la Dame Blanche*, — on s'aperçut qu'il était musicien-né; et son père, loin de contrarier sur ce point la nature, eut le bon esprit de la seconder. Grâce à la position qu'il occupait, cela ne lui était pas difficile. Le jeune Adrien eut donc de très-bonne heure une place à la maîtrise de Notre-Dame de Rouen, où il apprit à lire la musique et à chanter de sa voix enfantine les louanges du Seigneur; puis il passa de la férule du maître de chapelle sous celle de l'organiste, qui plaça ses petits doigts sur le clavier.

Cet organiste, appelé Broche, n'était pas un homme sans talent. Sa renommée avait franchi l'enceinte de la ville de Rouen, et même les limites de la province. Les jours de grande fête, on venait d'assez loin pour l'entendre, et plus d'un amateur parisien fit, dit-on, le voyage de Rouen, afin de comparer ses improvisations à celles du virtuose de Saint-Sulpice, Séjean le père, qui était le plus célèbre maître de ce temps-là. Le petit *Boiel* fit des progrès si rapides que Broche le prit

bientôt pour lieutenant, et souvent l'élève jouait à la place du professeur sans que personne s'en aperçût. Une fois, entre autres, — c'était un jour de fête solennelle, — Broche, se trouvant malade ou se sentant mal disposé, envoya *Boiel* à l'orgue et resta chez lui. L'enfant, peu effrayé de la lourde responsabilité qui pesait sur sa tête, — à cet âge on n'a pas encore le sentiment du danger, — s'installa tranquillement devant les claviers, puis s'anima peu à peu, et eut, enfin, des inspirations si heureuses, qu'après l'office, quelques dilettanti enthousiasmés allèrent chez Broche et lui exprimèrent leur admiration avec la plus grande chaleur. Broche reçut leurs compliments avec un sang-froid imperturbable, et garda pour lui toute la gloire. Il avait apparemment plus de talent que de conscience.

Cette anecdote prouve qu'après tout il n'avait pas beaucoup à se plaindre de son élève. Cependant il le traitait fort rudement. « Dur avec ses élèves, dit M. Fétis, comme l'étaient autrefois presque tous les maîtres de musique d'église, Broche montrait plus de sévérité pour le *petit Boiel* que pour tout autre, peut-être à cause de ses heureuses dispositions; car les hommes de la trempe de cet organiste se persuadaient alors qu'une bonne éducation musicale est inséparable des mauvais traitements. » C'était là une étrange fantaisie, et les jeunes gens de notre époque auront sans doute quelque peine à croire que ce préjugé bizarre fût aussi généralement répandu. Qu'ils lisent, dans les œuvres d'Eugène Scribe, le vaudeville intitulé : *les Deux Précepteurs*, et qu'ils se gardent bien de prendre M. Cinglant pour un type imaginaire! Les Cinglants étaient fort nombreux avant la Révolution. Le savant auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, qui n'avait que sept ou huit ans de moins que Boieldieu, en a probablement rencontré plus d'un dans « l'heureux temps de sa jeunesse. »

Mon ami Manuel Garcia, le très-habile professeur que tout le monde connaît, au moins de réputation, m'a raconté comment s'était faite son éducation musicale et celle de sa sœur Marie, qui fut depuis

Mme Malibran. On plantait au milieu de la chambre un pupitre à musique sur lequel s'étalait un solfége tout ouvert, objet de naïve terreur pour les deux enfants, qu'on plaçait là, debout, côte à côte, et auxquels on ne s'inquiétait guère de rendre l'art attrayant. Mme Garcia donnait la leçon, fixait le ton, battait la mesure; Garcia le père se tenait, immobile et silencieux, derrière les deux élèves, que ce voisinage redoutable jetait dans un indicible émoi. Ils commençaient leur lecture d'une voix tremblante. Tout allait bien tant qu'elle était correcte; mais, à la moindre erreur d'intonation ou de mesure, un soufflet arrivait aussitôt sur la joue du délinquant avec une précision mathématique. Ce soufflet reçu, le patient devait : 1° ne point pleurer, ce qui aurait eu pour lui des inconvénients plus graves; 2° corriger immédiatement la faute commise qui ne lui était indiquée que par la caresse paternelle ci-dessus décrite. Il fallait qu'il découvrît tout seul en quoi il s'était trompé, et qu'il trouvât sur-le-champ la rectification. S'il se trompait encore, nouveaux soufflets, dont la rudesse allait *crescendo*. Garcia avait des muscles d'acier, que ne lassa jamais aucun exercice.

Voilà par quelle méthode ce puissant acteur, ce merveilleux ténor, qui était aussi un compositeur de mérite, fit de son fils Manuel et de sa fille Marie de grands musiciens. C'était probablement celle qui lui avait été appliquée à lui-même, car il était contemporain de Boieldieu, et rien n'autorise à penser que les maîtrises espagnoles différassent beaucoup des françaises. La rouille du moyen âge couvrait encore tout l'occident de l'Europe, et c'était bien pis dans l'Orient.

Adolphe Adam, qui fut élève de Boieldieu, a écrit sur son maître une courte notice dont quelques parties sont fort intéressantes. Il y traite assez mal le *père* Broche. — Apparemment Boieldieu désignait ainsi son ancien professeur lorsqu'il parlait de lui dans l'intimité. — « M. Boieldieu, dit-il, avait conservé beaucoup de respect pour la mémoire de son premier maître, et n'en parlait jamais qu'avec vénération. Cependant, je suis porté à croire

que la reconnaissance lui fermait la bouche sur plus d'un détail peu favorable au vieil organiste : il passait généralement pour un homme brutal, assez médiocre musicien, mais en revanche très-illustre buveur. Il maltraitait généralement ses élèves, et, en particulier, le pauvre Boieldieu, *en qui il n'avait pas su remarquer de dispositions pour la musique*, et qui montrait, au contraire, une aversion assez prononcée pour la boisson. Or, comme dans les idées du père Broche l'un n'allait pas sans l'autre, il en tira une conséquence toute naturelle : c'est qu'un homme qui ne savait pas boire ne saurait jamais composer. Aussi ne fonda-t-il pas de grandes espérances sur son élève. »

Adam ne dit pas d'après quelle autorité il déprécie à ce point le talent du *père* Broche. M. Fétis est moins sévère. C'était, selon lui, « un artiste de quelque mérite. » Comment l'a-t-il su? Il en a parlé probablement d'après Boieldieu lui-même. Je tiens ce que j'en ai dit plus haut du propre fils de Boieldieu, qui a bien voulu me répéter les récits de son illustre père. Ces récits confirment l'appréciation de M. Fétis, et contredisent celle d'Adolphe Adam (1). Si le *père* Broche n'eût pas su discerner l'aptitude musicale du *petit Boiel*, il ne l'aurait pas envoyé à l'orgue à sa place, et n'aurait pas pris à son compte, avec autant d'aplomb, les improvisations de cet enfant. En supposant même qu'il méritât le titre de *très-illustre buveur*, qu'Adam lui décerne, peut-on admettre qu'il ait tenté de communiquer son talent bachique à un élève dont le père demeurait à deux pas, et devait surveiller de près son éducation? Adam, qui était si heureusement doué pour la musique légère, a sans doute écrit cet endroit de sa notice de la même plume que *l'Auberge pleine* et *la Poupée de Nuremberg*.

M. Fétis charge d'un autre méfait la mémoire de l'organiste

(1) Georges Bousquet (art. Boieldieu, dans la *Biographie générale* de Firmin Didot) affirme que Broche avait voyagé en Italie, et qu'il avait travaillé quelque temps, à Bologne, sous la direction du savant P. Martini ; mais Bousquet ne dit pas où il a pris ce renseignement.

normand. « On dit que Boieldieu était obligé de remplir auprès de son impitoyable maître l'office de valet de chambre, comme autrefois Haydn avec le vieux Porpora. » J'ai sous les yeux une protestation indignée de M. Boieldieu le fils contre cette imputation, qui me paraît manquer de vraisemblance autant que l'autre. Quelque grossier que l'on suppose l'organiste de la cathédrale de Rouen, ce n'est pas envers le fils du secrétaire de l'archevêché qu'il aurait manqué d'égards.

Quant à la rudesse de son enseignement, elle n'est ni contestée ni contestable, et elle s'explique par les habitudes de ce temps-là. Il paraît cependant que le futur auteur des *Voitures versées* ne put s'y accoutumer. Il avait reçu de la nature une âme trop délicate et trop fière pour prendre aisément son parti de certaines humiliations. Un jour donc qu'il avait laissé tomber par mégarde une goutte d'encre, — une grosse goutte, j'imagine,— sur le clavier de l'instrument qui servait à ses études, les conséquences probables de sa maladresse lui apparurent si terribles, qu'au lieu de les attendre, il sortit de la maison, puis de la rue, puis de la ville même, et s'enfuit, de son pied léger, jusqu'à Paris.

On ne sait combien de temps dura ce voyage ni avec quelles ressources il le fit. « Rendu à sa famille, dit M. Fétis, il reprit le cours de ses études, et Broche consentit à mettre moins de sévérité dans ses leçons. »

Il avait alors quatorze ans. Que fit-il pendant les trois années qui suivirent? Il travaillait son piano, sans doute, et il étudiait tant bien que mal la composition. Comme aucun incident n'a marqué cette époque de sa vie, et que, plus tard, on l'a toujours trouvé au niveau de toutes les positions où ses succès l'ont élevé, homme d'esprit, homme du monde, comprenant à merveille les exigences de la scène, donnant parfois d'excellents conseils à ses collaborateurs littéraires, et leur suggérant des idées très-heureuses, on est fondé à croire que les leçons du père Broche ne l'absorbèrent pas tout entier, et que d'autres travaux agrandirent l'horizon de sa

jeune intelligence. M. Fétis, qui l'a vu de très-près un peu plus tard, et qu'on doit regarder comme le plus sérieux de ses biographes, ne lui accorde, à l'âge de seize ans, « qu'un talent *agréable* d'exécution sur le piano, d'heureuses idées mélodiques et quelques légères notions d'harmonie. » Il n'avait donc pas donné à l'étude de son instrument tout le temps nécessaire pour acquérir le brillant mécanisme des musiciens qui ne sont que virtuoses. Il n'avait cultivé qu'avec un zèle très-modéré le contrepoint rigoureux, le renversable, l'antienne à huit parties réelles, le canon à la quinte et le canon rétrograde. La fugue n'était pas sa préoccupation la plus constante et la plus vive. Mais s'il ne s'était chargé que très-légèrement, — un peu trop légèrement peut-être, — du bagage scolastique, il avait fait du moins tout ce qu'il fallait pour développer en lui la finesse, la grâce, le goût exquis, le tour d'esprit ingénieux et charmant qui ont constitué son individualité, et dont l'empreinte a marqué toute son œuvre.

La musique dramatique était déjà l'objet de sa plus ardente passion. Dès qu'il avait un peu d'argent à sa disposition, il courait entendre quelque opéra comique de Monsigny ou de Grétry, dont les œuvres étaient alors le pain quotidien des théâtres de province, puis aussi de Dalayrac, de Berton, de Méhul, qui, entrés plus récemment dans la carrière, commençaient à s'y faire un nom. Quelquefois même, dit-on, n'ayant pas de quoi payer sa place, il lui arriva de se glisser dans la salle pendant la répétition, et de s'y cacher dans un coin obscur jusqu'à l'heure de la représentation, dont le charme le dédommageait des longues souffrances de l'attente.

Frappé de ces symptômes et de l'irrésistible instinct qui poussait son fils vers le théâtre, M. Boieldieu le père eut l'esprit de comprendre que la nature ne fait rien en vain, et se dit probablement comme Dorine :

Voyons ce qui pourra de ceci réussir.

Il résolut d'éprouver immédiatement ce que cette effervescence et

cette fermentation pouvaient produire. En conséquence, il fit lui-même le livret d'un opéra comique en deux actes qu'il intitula *la Fille coupable*, et le mit à la disposition du jeune artiste dont la vocation se manifestait si énergiquement. *La Fille coupable* fut représentée au théâtre de Rouen, qui, je crois, s'appelait dès lors, comme aujourd'hui, *théâtre des Arts*. Il n'y avait point, à cette époque, de directeurs nommés par le gouvernement et se croyant des personnages. Les théâtres, n'étant ni privilégiés ni subventionnés, ne négligeaient aucun moyen de piquer la curiosité publique, et c'en était un, évidemment, que l'exécution d'un ouvrage nouveau écrit par deux Rouennais, l'un père, et l'autre fils, — d'un opéra de famille. En dépit du proverbe juif, Boieldieu fut prophète en son pays. Son œuvre obtint un grand succès, et tout le monde lui dit qu'il ne devait pas s'en tenir là.

La plupart des biographes de Boieldieu ont manqué de renseignements sur ce premier essai d'un génie adolescent. M. Fétis rapporte que l'auteur l'avait condamné à l'oubli, que, lorsqu'on lui en parlait, il répondait qu'il ne s'en rappelait même pas le titre. J'en crois M. Fétis, et j'ajoute qu'Ad. Adam ne fut pas mieux informé. Avec eux, et, sans doute, avec bien d'autres, Boieldieu a évidemment dissimulé. La vérité est que cette partition n'a point péri, et M. Boieldieu le fils en possède le manuscrit, dont la première page est ornée d'une note où l'auteur s'excuse modestement de l'avoir conservé. M. Boieldieu le fils se souvient même que son illustre père parlait quelquefois, dans l'intimité, de *la Fille coupable*, et qu'il avait coutume de conclure par cette phrase : « En cette affaire, il n'y eut de coupables que les auteurs. »

Il avait environ dix-sept ans lorsqu'il fit ce premier pas dans la carrière. C'était donc avant ou après les journées du 20 juin et du 10 août 1792. On a quelque peine à croire qu'à une époque aussi sombre, aussi violemment troublée, il se trouvât encore en France un public pour écouter et applaudir des opéras comiques. On en sera moins étonné peut-être quand j'aurai dit qu'à Paris, dans

cette fournaise brûlante où la Révolution se dévorait elle-même, le répertoire de l'Opéra-Comique porte, pour 1792, dix opéras comiques nouveaux, douze pour 1793, et quinze pour 1794. Il est vrai qu'on y voit figurer quelques ouvrages de circonstance : *le Siége de Lille, le Réveil du Peuple, la Prise de Toulon, Joseph Barra, Encore une Victoire;* mais j'y trouve aussi, et en plus grand nombre, des œuvres importantes, très-sérieusement travaillées, et tout à fait étrangères aux événements contemporains : *Urgande et Merlin, Ambroise ou Voilà ma Journée,* de Dalayrac, *la Caverne* et *Paul et Virginie,* de Lesueur, *Roméo et Juliette,* de Steibelt, *Stratonice, Mélidor et Phrosine,* de Méhul. Ce fut justement dans ce temps de tourmente, au bruit de l'orage et à la lueur des éclairs, que l'art français se signala par l'activité la plus féconde et la plus audacieuse initiative.

— Il faut porter votre ouvrage à Paris et l'y faire jouer. — Voilà ce que disaient à Boieldieu les amis que son succès lui avait faits, et le père Broche lui-même. L'auteur applaudi, plein d'espoir et d'ardeur, ne demandait pas mieux; mais ce projet, qui souriait à ses rêves, présentait des difficultés sérieuses. Ce n'était pas tout que d'aller à Paris, il fallait y vivre. Son père ne pouvait plus l'aider. La place de secrétaire de l'archevêché avait été nécessairement emportée, comme tant d'autres, par l'ouragan révolutionnaire. Une fois à Paris, Boieldieu ne devait plus compter que sur lui-même. Il prit bravement son parti, se mit en route avec trente francs dans sa poche, et fit le voyage à pied comme la première fois. La diligence, alors, parcourait le trajet de Rouen à Paris en deux jours. M. Fétis affirme que Boieldieu marcha aussi vite que la diligence.

III

BOIELDIEU A PARIS. — SES PREMIERS OUVRAGES.

Toutes ses espérances étaient fondées sur son opéra. On peut donc présumer qu'il ne tarda guère à se présenter, sa partition à la main... Où? Je ne sais. Il y avait alors à Paris plusieurs troupes chantantes, celle de l'Opéra-Comique, qui occupait la salle Favart, celle du théâtre Feydeau, qui lui faisait concurrence, celle du théâtre Louvois ou Montansier, celle encore des Amis de la Patrie, dont il serait difficile aujourd'hui de retrouver l'emplacement. L'œuvre si bien accueillie par les Rouennais ne fut admise nulle part. Peut-être le jeune auteur eut-il assez de fierté pour ne se faire pas refuser partout. Peut-être comprit-il, dès le début, qu'avant de se faire jouer, il fallait d'abord se faire connaître. Mais on ne se fait pas connaître en un jour. En attendant, comment vivre? Donner des leçons de piano? Le même obstacle se dressait devant lui : il faut être connu pour trouver des élèves. Boieldieu envisagea d'un œil ferme les périls de sa position, et prit sans hésiter la seule résolution qui pût le tirer d'embarras. Il se fit accordeur de pianos.

La maison Érard était, dès cette époque, à la tête de la facture française. Boieldieu réussit-il à s'y faire admettre? Cela est plus

probable. Je n'en ai trouvé la preuve positive nulle part, mais rien non plus ne prouve le contraire. Or, je ne saurais imaginer d'hypothèse qui explique plus naturellement ce fait incontestable et incontesté, que la maison Érard a été son premier point d'appui dans le monde, et que le salon de Sébastien Érard est le premier où il ait été introduit.

Ce salon était fort recherché. Le maître de la maison, très-riche déjà, et dont le nom était connu de toute l'Europe, y recevait une foule d'hommes distingués, et, parmi eux, les artistes les plus célèbres : Méhul, Cherubini, Rode le violoniste, Garat le chanteur. Quelle bonne fortune, pour un jeune artiste, que la fréquentation de ces maîtres, leurs observations, leurs conseils, leurs critiques et leur bienveillance, sollicitée par celle de l'amphitryon ! Selon toute probabilité, il monta vite en grade, et, d'accordeur, passa professeur. Il écrivit quelques romances ; Garat les chanta, et on les trouva délicieuses. Le titre de quelques-unes : *O toi que j'aime, le Ménestrel, S'il est vrai que d'être deux*, n'est pas encore oublié. Au bout de trois ou quatre mois, on les vit, comme on dit aujourd'hui, sur tous les pianos, et, comme on devait dire alors, sur tous les pupitres, car la harpe était fort à la mode à la fin du siècle dernier et au commencement du nôtre. C'était une des élégances, un des plus puissants attraits des femmes de ce temps-là. La harpe cambrait la taille, faisait valoir la distinction du pied, la grâce de la main, déployait les bras, donnait à la tête des poses inspirées, développait la poitrine et rendait l'émission de la voix plus facile et plus puissante. On lit au-dessous du titre de tout morceau de chant publié alors cette formule invariable : *avec accompagnement de piano ou harpe*. Quelquefois même, la harpe y a le pas sur le piano, qu'on appelait encore *piano-forte*. Grâce au style facile, naturel, élégant, aimable de ces légères compositions, et au charme qu'y ajoutait Garat, Boieldieu, ignoré de tous en 1794, était connu et applaudi, vers la fin de l'hiver de 1795, partout où l'on faisait de la musique de salon. Et comme sa figure,

ses manières et sa conversation se trouvèrent en parfaite harmonie avec son talent, sa personne ne réussit pas moins que ses mélodies.

En ce temps-là une romance gravée sur deux planches se publiait sans titre buriné, sans lithographie, sans frais accessoires d'aucune espèce, et se vendait trente sous. Deux mille exemplaires vendus mettaient donc, — déduction faite du prix de fabrication et des remises commerciales, — deux mille cinq cents francs environ dans la caisse de l'éditeur. Cet heureux homme s'appelait Cochet. Il a déclaré à M. Fétis n'avoir payé aucune des romances de Boieldieu plus de douze francs, et, certainement, il n'a point payé les premières. Boieldieu n'a donc retiré de sa musique de salon que de la renommée, quelques écus, et la douce satisfaction d'avoir fait gagner beaucoup d'argent à M. Cochet.

Après tout, que lui importait, à cet âge où la production est si facile et où l'espérance console de tout, d'avoir affaire à un éditeur qui abusait un peu trop de ses avantages? Il touchait enfin au but qu'il poursuivait. Le succès de ses romances et peut-être de quelques morceaux de musique instrumentale qu'il paraît avoir écrits à cette époque (1), avait attiré sur lui l'attention des artistes, et inspiré de la confiance aux administrations théâtrales, ainsi qu'aux faiseurs de livrets. Le collaborateur habituel de Kreutzer et de Berton, l'auteur de *Lodoïska*, de *Charlotte et Werther*, de *Montano et Stéphanie*, etc., Dejaure, puisqu'il faut l'appeler par son nom, ne craignit pas de s'associer à lui, et, selon toute apparence, il fut de moitié, pour cette bonne œuvre, avec un homme qui avait une bien autre valeur littéraire. Fiévée avait publié peu auparavant un petit roman ingénieux, fin, délicat, *la Dot de Suzette*, ouvrage aussi agréable à lire aujourd'hui qu'alors. Un opéra comique en un acte en fut extrait et confié à Boieldieu, dont la partition ne se fit pas

(1) Duos pour piano et harpe pleins d'idées fraîches, gracieuses, riantes. On y sent un avant-goût du *Calife de Bagdad*. La maison Érard, qui s'occupait avec le même soin et la même supériorité de la facture des harpes et de celle des pianos, ne dut pas savoir mauvais gré au compositeur d'avoir fait cet emploi de sa jeune imagination.

attendre, et la première représentation eut lieu le 5 septembre 1795. La théorie d'après laquelle on ne fait plus jouer aujourd'hui les opéras en un acte que par les doublures, surtout quand ils sont l'œuvre d'un débutant, n'était pas encore inventée. Le rôle de Suzette fut rempli par une des plus charmantes actrices qu'ait jamais eues l'Opéra-Comique, par Mme Saint-Aubin. Actrice, pièce et musique réussirent également, et Boieldieu sortit de la classe infortunée des *jeunes compositeurs* (1) avant même d'avoir atteint sa majorité.

Je suis, sur le tableau du répertoire de l'Opéra-Comique, dressé et publié par M. Charles Poisot (2), la liste, par ordre de dates, des premiers ouvrages de Boieldieu. J'y trouve *les Deux Lettres*, un acte encore, représenté pour la première fois le 4 avril 1796, et dont les paroles étaient du même Dejaure... hélas! de Dejaure tout seul. *La Famille suisse* vient six mois après (11 février 1797). Il me faut dire ici adieu pour jamais à ce brave Dejaure, ou De Jore, — j'ai vu son nom avec les deux orthographes, — à qui la poésie française doit un distique qui ne sera jamais oublié :

Quand on fut toujours vertueux,
On aime à voir lever l'aurore.

Dejaure n'a plus travaillé avec Boieldieu, qui avait trouvé un collaborateur plus spirituel et plus élégant. Le *poëme* de *la Famille suisse* a pour auteur Godart d'Aucour, qui, au théâtre, signait Saint-Just. Il donna, de concert avec Boieldieu, *Zoraïme et Zulnare* le 10 mai 1798, et, le 19 avril 1799, *les Méprises espagnoles*.

L'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens* ajoute à ce catalogue trois partitions encore : *Mombreuil et Merville* (1797), *la*

(1) On appelle jeune compositeur, chez nous, tout musicien qui n'a pas encore pu se faire jour, quel que soit son âge. En 1823, Boilly obtint à l'Institut le premier grand prix de composition musicale. Adolphe Adam et Théodore Labarre eurent le second *ex æquo*. Boilly, triomphant, partit pour Rome avec ses lauriers. Adam et Labarre, condamnés à rester à Paris, se firent connaître en peu d'années, et perdirent assez vite la qualité de « jeunes compositeurs. » Boilly la garda jusqu'au 8 mai 1844, où il réussit enfin à faire jouer *le Bal du Sous-Préfet*. Il avait alors cinquante-trois ans.

(2) *Histoire de la Musique en France.*

Prisonnière (1799), petit opéra écrit en collaboration avec Cherubini pour le théâtre Montansier, et une pièce de circonstance intitulée : *l'Heureuse nouvelle*, improvisée à l'occasion du traité de Campo-Formio. Le traité de Campo-Formio ayant été signé le 17 octobre 1797, il n'est pas difficile de trouver, au moins approximativement, la date de *l'Heureuse nouvelle*. Mais ces sortes d'ouvrages meurent si vite que le jour de leur naissance importe peu.

Les productions que je viens d'énumérer n'eurent pas toutes le même succès, et nous n'avons maintenant aucun moyen de les juger. La plupart ont disparu. La rapidité avec laquelle on les voit se succéder l'une à l'autre semble prouver qu'elles faisaient sur les contemporains une impression favorable au compositeur : autrement, les théâtres lui seraient devenus moins faciles, et les librettistes plus défiants. On sait, d'ailleurs, qu'en ce temps-là, aux yeux de la majorité du public, la pièce avait plus d'importance que la partition. Je ne serais donc pas très-étonné que *les Deux Lettres*, où Dejaure n'était plus doublé de Fiévée, fussent tombées tout à plat. *Mombreuil et Merville* et *les Méprises espagnoles* ne paraissent pas avoir eu un meilleur sort. M. Fétis, qui en a pu juger par lui-même, dit que la seconde de ces pièces « fut reçue avec indifférence, » que la première était « froide et peu favorable à la musique. » *La Famille Suisse* fut plus heureuse. « C'était, dit le grave aristarque que je ne me lasse pas de citer, parce que nul n'a pu être aussi bien renseigné que lui, c'était une jolie partition, où régnait un style simple et naïf, d'une élégance charmante. » Cette appréciation est trop bien d'accord avec le tempérament musical de Boieldieu pour que je doute de sa justesse.

Je dois faire observer pourtant que M. Fétis devint peu de temps après l'élève de Boieldieu, que ce souvenir paraît lui être cher, et qu'on peut, jusqu'à un certain point, le soupçonner d'avoir écrit ces lignes sous la dictée de son cœur. Adam, qui eut Boieldieu pour maître, à son tour, un quart de siècle plus tard, se montre beaucoup

plus sévère. «Pauvre jeune homme, dit-il, ignorant presque les premières règles de l'harmonie, et n'ayant pour lui que quelques idées heureuses, mais mal écrites, et délayées dans une orchestration mesquine. » Assurément, Boieldieu, même dans son meilleur temps, et lorsque l'expérience l'avait mûri, n'a jamais été un habile symphoniste, ni un contre-pointiste bien savant, mais Adam ne se vante pas d'avoir lu ses premières partitions, et rien ne prouve qu'il les ait pu lire, tandis que M. Fétis a pu les entendre. Il en parle tout autrement. S'il pèche, en effet, par trop de bienveillance, Adam ne paraît-il pas, en revanche, un peu dur?

Ce qui semble donner raison à M. Fétis contre Adam, c'est le fait, constaté plus haut, d'un opéra écrit en commun par Boieldieu et Cherubini. L'auteur de *Lodoïska*, de *Médée*, de *l'Hôtellerie portugaise*, avait le droit d'être sévère autant pour le moins que celui du *Postillon de Lonjumeau;* il était, à l'endroit des incorrections harmoniques, plutôt farouche qu'indulgent; il avait enfin un caractère altier, inflexible, fort peu disposé aux mésalliances. Si Boieldieu eût été aussi honteusement ignare, Cherubini eût-il daigné l'accepter pour collaborateur? Cela n'est guère vraisemblable. Il l'aurait plutôt renvoyé à l'école, avec cette franchise un peu brutale que tout le monde lui a connue. Adam ajoute, il est vrai, qu'il lui donna des leçons beaucoup plus tard, après *le Calife de Bagdad*. Mais M. Fétis dément positivement cette assertion. « Je puis affirmer..... que jamais Boieldieu n'ébaucha même les études de contre-point et de fugue qu'il aurait dû faire sous la direction de Cherubini. Lui-même a toujours avoué avec ingénuité l'ignorance profonde où il était resté à l'égard de cette partie de la science musicale. » Que conclure de tout cela? Que Boieldieu, sans avoir pénétré les mystères de ce que Reicha appelle la *haute composition*, savait assez d'harmonie pour écrire correctement, ou à peu près, un opéra de demi-caractère, et qu'il avait, d'ailleurs, assez d'imagination, d'esprit et de goût pour se faire pardonner quelques peccadilles.

L'opéra intitulé *Zoraïme et Zulnare* vint clore la série des essais de Boieldieu, et le mit, comme on disait jadis, hors de page. C'était un drame en trois actes. L'auteur eut de la peine à en obtenir la représentation, et l'attendit longtemps. Le théâtre Favart, qui l'avait reçu, n'osait courir une aussi grande aventure. Heureusement, — j'ai déjà dit que Boieldieu avait du bonheur, — Méhul, en ce moment même, faisait répéter un important ouvrage. Tout me porte à croire que c'était *Ariodant*, qui fut joué l'année suivante. Il jugea nécessaire d'y faire des changements. L'administration du théâtre, ayant besoin d'un opéra en trois actes, et n'ayant que celui de Boieldieu sous la main, se décida tout à coup, malgré ses doutes et ses appréhensions. « On comptait peu, dit M. Fétis, sur le succès de *Zoraïme;* l'étonnement fut grand lorsqu'on vit l'enthousiasme du public pour cette élégante et dramatique production. Le caractère particulier du génie de Boieldieu s'était dessiné dans *Zoraïme*..... Des mélodies faciles, gracieuses et spirituelles, *une instrumentation remplie de jolis détails*, un sentiment juste de la scène, telles sont les qualités par où se distingue cet opéra, qu'on peut considérer comme le premier titre de Boieldieu à la renommée qu'il eut plus tard. »

Pendant cette période de sa vie d'artiste, 1795 à 1800, Boieldieu déploya une merveilleuse activité. J'ai déjà dit un mot de ses duos pour piano et harpe. Il en fit quatre. Il faut y ajouter un concerto pour la harpe, un concerto pour le piano, six sonates pour ce dernier instrument, et des trios pour piano, harpe et violoncelle, qui obtinrent plus de succès encore que tout le reste.

Le Conservatoire de Musique, fondé par un décret de la Convention nationale du mois de brumaire an II, avait été organisé définitivement en thermidor an III (août 1795) par un second décret, émané de la même Assemblée, qui a fait tant de choses, et de si grandes. Ce décret portait à six le nombre des professeurs de *clavecin*. Le nom du jeune Boieldieu et ses compositions instrumentales avaient conquis une telle popularité, qu'à vingt-quatre ans,

c'est-à-dire en 1799, il fut chargé de diriger une des six classes de clavecin, ou piano-forte, du Conservatoire. « C'est là, dit M. Fétis, que je connus Boieldieu en 1800, y étant devenu son élève pour le piano..... Depuis lors, je ne l'ai pas perdu de vue. » Le savant biographe ajoute qu'il était assez mauvais professeur, mais qu'il dédommageait amplement ses élèves par sa conversation, « où brillaient des aperçus très-fins sur son art. »

Ainsi, Boieldieu, parti à dix-neuf ans de son pays natal avec trente francs et l'espérance, complétement inconnu à Paris, et forcé d'abord de demander son pain de chaque jour à un travail quasi manuel, avait, en cinq années, publié une étonnante quantité de compositions de salon, tant vocales qu'instrumentales, et fait représenter sept opéras! Certes, il n'avait point perdu son temps, et l'on ne peut le soupçonner de s'être souvent laissé prendre aux piéges que les agréments de sa personne et de son esprit devaient lui tendre incessamment. Mais à quel compositeur français, quelles qu'aient été, d'ailleurs, son ardeur au travail et sa facilité de conception, a-t-il été donné, de nos jours, d'employer aussi bien sa jeunesse? J'ai déjà indiqué la cause de cette activité de production, si profitable à l'art. C'est qu'alors la consommation n'était pas moins active. Quatre théâtres rivaux — sans compter le grand Opéra — se faisaient une concurrence incessante. Il y avait donc de la place pour tout le monde, et aucun talent n'était repoussé.

IV

BENIOWSKI

Le temps des épreuves, de la lutte, des aventures est passé désormais pour Boieldieu, et je n'aurai plus guère à m'occuper que de ses ouvrages.

Le premier qui se présente est *Beniowski*, opéra en trois actes... je n'ose pas dire opéra comique, malgré l'alternative de la musique et de la prose. Vous trouveriez difficilement un mélodrame plus triste, plus sombre, et écrit d'un style plus niaisement emphatique.

L'auteur de cette œuvre littéraire était Alexandre Duval, qui, depuis, fut un des quarante. Ce n'est pas *Beniowski*, probablement, qui l'a hissé au glorieux fauteuil. C'était un riche et noble sujet pourtant que l'aventure de ce gentilhomme polonais enlevé par les Russes pour avoir protesté contre l'asservissement de son pays, déporté au fond de la Sibérie, assez audacieux pour tenter de s'enfuir à travers ces sombres et vastes solitudes, assez vigoureux de corps et d'esprit pour n'y point périr ! Un héros victime de son patriotisme, protestation vivante du droit contre la violence et la trahison, une grande iniquité commise, une noble infortune stoï-

quement subie, des périls qui effrayent l'imagination intrépidement affrontés, la civilisation européenne aux prises avec la barbarie asiatique, une région mystérieuse, des costumes bizarres, des mœurs étranges... Quels tableaux neufs et saisissants, quel intérêt puissant et pathétique on aurait pu tirer de ces éléments-là ! Duval n'y a trouvé qu'une intrigue vulgaire aboutissant au dénoûment le plus ridicule. *Beniowski*, joué le 8 juin 1800, ne réussit pas, malgré de beaux airs et de vigoureux morceaux d'ensemble, et la valeur des inspirations du musicien ne fut appréciée qu'à la reprise de cet ouvrage, qui précéda de quelques mois *la Dame Blanche*. Cela n'a rien d'étonnant. En 1825, on jugea la partition, sans trop s'inquiéter de la pièce. En 1800, je l'ai déjà dit, c'était, avant tout, la pièce que l'on jugeait.

J'ai sous les yeux, en écrivant, la partition de *Beniowski*. Après une ouverture en forme de marche, pauvrement modulée, absolument dépourvue de caractère et de couleur locale, j'y trouve deux grands airs écrits pour Stéphanoff, officier russe en exil, qui est le traître de ce vieux mélodrame. L'un de ces deux airs a dû être, à une époque quelconque, substitué à l'autre (1). Stéphanoff s'est aperçu que la belle Aphanasie, nièce du gouverneur, lui préfère le Polonais Beniowski ; il est jaloux, et le musicien a trouvé, pour exprimer sa haine, des accents de la plus sombre énergie. Je parle surtout du second air, qui est très-supérieur au premier. On voit que l'auteur s'efforce de ressembler à Méhul. Il sacrifie souvent la mélodie à la déclamation. Ce n'était pas là sa vocation, et cependant il réussit beaucoup mieux qu'on ne devait s'y attendre. La volonté, la réflexion, le travail suppléent chez lui au tempérament et à la science acquise.

Il se retrouve sur son terrain dans l'air de Gélin qui vient ensuite. Gélin est l'ami de Stéphanoff, et cherche à le guérir de sa mélancolie,

(1) Ce fut lorsque Boieldieu revint de Russie. Il y eut alors une reprise de l'ouvrage, et l'auteur profita de l'occasion pour écrire l'ouverture. Il n'y avait eu, dans l'origine, qu'une introduction. — Je remercie cordialement M. Brun-Lavainne, de Lille, d'avoir bien voulu me donner ce renseignement.

dont il ne connaît point la cause. *De l'amitié daigne entendre la voix*, etc. Qui ne sait par cœur cette suave et délicieuse cantilène?

Si l'on faisait cette pièce aujourd'hui, le premier morceau serait infailliblement un chœur de prisonniers. En 1800, on suivait une méthode moins uniforme. Le chœur des prisonniers, dans *Beniowski*, n'arrive qu'après les deux airs de Stéphanoff et de son ami Gélin. Ces prisonniers sont nombreux, et le Kamtchatka leur paraît un séjour entièrement dépourvu d'agrément. Ils n'ont pas eu de peine à s'entendre; ils conjurent leur délivrance en *mi* bémol :

Nous jurons par les maux que nous avons soufferts,
Par nos pleurs et par la vengeance,
Par la vertu, par l'innocence,
Nous jurons de mourir ou de rompre nos fers !

UN EXILÉ.

Mes compagnons, de la prudence!
Vers nous un officier s'avance.

Là-dessus, on change, non pas de ton, malheureusement, ni de mesure, ni de mouvement, et c'est le vice capital de ce morceau, mais la mélodie change de caractère, et un second motif succède au premier. Pour tromper l'officier, on feint de prendre son mal en patience. On joue la gaieté :

Savoir supporter ses malheurs,
C'est la bonne philosophie.
Il faut toujours semer de fleurs
L'aride chemin de la vie.

Sur les deux premiers vers, le chant est assez plat, mais il se relève sur les deux autres. L'auteur a mis là des *imitations* d'un excellent effet, lesquelles amènent une conclusion pleine de verve et d'éclat. L'officier parti, les prisonniers se remettent à jurer de plus belle *par les maux qu'ils ont soufferts*, etc., *de mourir ou de rompre leurs fers*. Cette partie du chœur a beaucoup de chaleur et d'énergie. Somme toute, ce morceau produit un grand effet lorsqu'il est bien exécuté. Mais il est très-long. Il dure assez pour faire prendre en grippe le ton de *mi* bémol, dont le compositeur ne s'écarte pas un seul instant.

C'est Beniowski qui est l'âme du complot. Tout en conspirant, il s'est insinué si avant dans les bonnes grâces du gouverneur et d'Aphanasie, que la nièce lui a donné son cœur et que l'oncle consent à les unir. Il faut croire que sa captivité n'est pas bien rigoureuse. Un gouverneur qui marie sa nièce à un prisonnier d'État dont il est le geôlier est, d'ailleurs, on en conviendra, quelque chose de rare. Cela ne se voit qu'à l'Opéra-Comique. Quoi qu'il en soit, Beniowski a des remords. Il s'accuse de trahison. Il se reproche sa perfidie dans un *allegro agitato* très-énergique et très-passionné. Puis, il se retrace toutes les bontés de ce brave homme de gouverneur dans un *andante*, dont le tour est aussi distingué que l'expression en est profondément mélancolique, et bientôt il retombe dans ses remords, ses excuses, et son *agitato* :

Pourtant, mon cœur n'est pas coupable, etc.

Il est coupable, assurément, envers Aphanasie, qui ne connaît pas ses projets, et l'on ne comprend pas trop qu'il prépare son évasion au moment même où il va se marier. Ne devrait-il pas opter entre la fuite et le mariage?

Cette difficulté de concilier deux choses inconciliables est ce qui l'inquiète le moins. La scène qui suit, et qui termine le premier acte, en est une preuve sans réplique. Stéphanoff, instruit on ne sait comment du mariage convenu, en informe les conjurés, qui en concluent fort logiquement que Beniowski les abandonne. Ils lui posent nettement la question. Beniowski proteste de sa fidélité à ses amis, et déclare, d'un ton solennel, qu'il n'épousera jamais que de leur consentement. Ce consentement lui est accordé sur l'heure par tous, un seul excepté. On se doute bien que le récalcitrant est Stéphanoff. Il ne fait cependant aucune objection. Mais Beniowski a remarqué son silence et sa figure sombre : il s'adresse à lui directement, et Stéphanoff n'ose pas refuser. Un oui, à demi étouffé, s'échappe à travers ses dents serrées par la rage, et la lutte intérieure qui l'agite et le déchire est admirablement exprimée par la

déclamation notée, ainsi que par l'orchestre. C'est, en effet, dans ces situations-là que la symphonie doit intervenir et dire ce que l'acteur dissimule. Ce finale est bien conçu, bien exécuté, et le musicien y déploie un grand talent dramatique. Mais il serait difficile, on l'avouera, d'imaginer une scène plus absurde.

Au second acte, la scène est dans le palais du gouverneur, — tout gouverneur d'opéra comique, fût-il au Kamtchatka, habite un palais. — Dans ce palais il y a des suivantes ou demoiselles de compagnie, Kamtchadales sans doute, assez nombreuses pour former un chœur et chanter (*allegretto*) le mariage de Beniowski et d'Aphanasie, lequel va s'accomplir. Rien n'est Kamtchadale dans ce morceau ; mais, en revanche, tout y est facile, gracieux et tendre. Aphanasie exprime son bonheur prochain dans un *andante* plein d'élégance, suivi d'un *allegro* passionné, brillant, très-propre à faire apprécier le talent de toute cantatrice à qui le ciel aura donné du sentiment et une voix pure. Le seul défaut, — si c'en est un, — de ce morceau, c'est de rappeler un peu trop l'air célèbre de *Montano et Stéphanie*, auquel Boieldieu a dû penser, malgré qu'il en eût, car la situation est identique, les idées s'y présentent de la même manière et s'y succèdent dans le même ordre, et Duval, sans plus de façon, y a pris à Dejaure jusqu'à ses vers :

Je puis faire éclater ma tendresse,
Je ne dois songer qu'au bonheur.

Hélas ! on ne peut ici-bas compter sur rien ! Pendant que le chœur se réjouit et qu'Aphanasie se livre à ses douces espérances, le traître Stéphanoff est venu révéler au gouverneur la conspiration. Le fonctionnaire indigné s'avance d'un pas grave, le sourcil froncé, le regard sévère. A son aspect, la joie expire, les chants s'arrêtent, la fête s'interrompt. A sa voix, tout le monde se retire, et Beniowski reste seul. Toute cette scène est fort bien traitée.

Beniowski comprend qu'il a été dénoncé. Le voilà séparé pour jamais d'Aphanasie ! Que vont devenir ses compagnons de captivité qu'il a poussés à l'insurrection ? Il les voit déjà fusillés ou mourant

sous le knout avec lui, à cause de lui. Ses regrets, ses craintes, ses angoisses sont admirablement exprimés dans un air en *si* naturel mineur (*allegro agitato*), air plein de passion, de mouvement, de couleur, et d'une harmonie très-vigoureuse. L'auteur, plus que jamais, s'est inspiré de Méhul, et, cette fois, il a égalé son modèle.

Heureusement pour le héros polonais, Aphanasie n'a point cessé de l'aimer. Elle vient le délivrer, ce qui prouve qu'en ce pays sauvage, l'art de garder les prisonniers est loin d'être arrivé à sa perfection.

Ah! fuis ces lieux, je t'en supplie, etc.

Duo très-court, très-vif, bien en scène. L'harmonie en est forte, le chant énergiquement accentué, l'accompagnement pittoresque. Un dessin des violons, obstinément reproduit, y peint à merveille le trouble, l'effroi et la tendresse des deux amants. C'est un des morceaux les plus remarquables de cette remarquable partition.

Beniowski saute par la fenêtre. Aphanasie reste seule, et l'orchestre, exprimant les sentiments qui l'agitent, complète, par de belles ritournelles, les exclamations entrecoupées et les courtes phrases de récitatif qui échappent à sa douleur. Elle craint que, dans l'obscurité, il ne périsse « sur ces rochers couverts de glace. » Elle l'appelle d'une voix tremblante : — Beniowski! Il répond de loin : — Aphanasie! Et bientôt le cor répète les quatre notes de cette réponse, comme si le son de sa voix arrivait encore jusqu'à son amante, alors même que son éloignement est trop grand pour qu'elle puisse distinguer les syllabes qu'il prononce. Quand elle a recueilli ce dernier cri, quand elle n'entend plus rien, elle implore pour le fugitif la protection céleste dans une prière : *Dieu de bonté*, etc., pleine de douleur, de ferveur, de tendresse, dont la mélodie et l'instrumentation sont également élégantes. Puis, le gouverneur, dont le rôle est apparemment d'être dupe, et qui le remplit en conscience depuis le commencement jusqu'à la fin, accourt furieux avec la garnison; — le canon a signalé la fuite du

prisonnier, — et une *strette* vigoureuse termine ce second acte, où le compositeur a prodigué l'esprit, le talent, et montré, en plus d'un endroit, du génie.

La toile se lève pour le troisième acte, après une courte symphonie descriptive dont le dessin et la couleur sont également remarquables. L'horreur du climat, la désolation de ces vastes solitudes, les souffrances, l'affaissement, le sombre désespoir des malheureux qu'une politique barbare y a relégués pour y languir et y mourir, sont rendus, ce me semble, dans ce petit morceau, avec une vérité saisissante. L'orchestre change bientôt de mesure et de mouvement. « On voit, dit le livret, des exilés qui traversent le théâtre; ils ont des instruments de chasse, et semblent poursuivre quelque animal féroce. » Duval savait-il de quelle manière sont traités les déportés en Sibérie, quand on ne les enferme pas dans les mines, à cinq cents pieds sous terre, pour n'en plus sortir, et qu'on a la clémence de leur laisser l'air libre et la vue du ciel? — Quel ciel et quel air!

Voici ce que m'a raconté un jour M. B. Sarrans jeune, et ce qu'il a vu de ses yeux, en 1813, dans le gouvernement de Tobolsk, où on l'avait transporté. Il était prisonnier de guerre.

Il avait pour logement un poste militaire, grand corps de garde construit en bois, chauffé à l'intérieur par un immense poêle en briques, ayant pour tout ameublement des bancs et des planches où l'on s'asseyait le jour et où l'on couchait la nuit tout habillé. Il n'est guère sorti de ce lieu de plaisance pendant ses quelques mois de captivité. Les soldats du poste et les officiers qui les commandaient n'étaient pas moins sédentaires que lui.

Ce poste était perdu au milieu d'une forêt immense. Un certain nombre de condamnés de diverses catégories en dépendaient. Ils étaient tenus de payer leur nourriture et leur entretien. A cet effet, on les mettait dehors avec un fusil, une quantité déterminée de poudre et de balles, et du pain pour cinq jours. Pendant ces cinq jours, ils chassaient dans la forêt, et passaient les cinq nuits à la

belle étoile, couchant sur la neige. Ils vivaient apparemment du produit de leur chasse, qu'ils joignaient à leur pain. Au bout des cinq jours, ils apportaient au poste les peaux des animaux qu'ils avaient tués, et l'on renouvelait leurs provisions. Ces peaux, fourrures très-précieuses, ont une valeur infiniment plus grande que le pain, les munitions qu'ils consomment et les vêtements chauds, mais grossiers, qui les couvrent. Le gouvernement russe se fait donc ainsi un gros revenu. Ses cruautés lui rapportent. Il n'a, d'ailleurs, à craindre aucune évasion, les lieux habités sont trop loin. Le malheureux qui tenterait de fuir de cet enfer glacé, qu'a rêvé Dante, et que les Russes ont réalisé, périrait infailliblement de fatigue et de faim avant d'atteindre un point où il pût trouver du secours.

Tel est l'affreux régime auquel sont soumis, au delà de l'Oural, les proscrits politiques, aussi bien que les criminels. A voir le début du troisième acte de *Beniowski*, on serait tenté de croire qu'Alexandre Duval en savait quelque chose.

Après un bout de symphonie appropriée à la circonstance, et formée d'une suffisante quantité de gammes rapides, ascendantes ou descendantes, — c'est ainsi que les musiciens ont coutume de peindre la course, — les chasseurs disparaissent, et Stéphanoff reste seul. Il a des remords, qu'il exprime en six vers d'une surprenante platitude :

Venez, mes compagnons malheureux,
Laissez vivre dans leur repaire
Les hôtes cruels de ces lieux.
Venez frapper un malheureux,
Plus perfide et plus sanguinaire
Que les monstres les plus affreux.

Il n'est pas mal que les critiques de notre temps, qui parfois ont traité si sévèrement la poésie de M. Scribe, — j'en suis, et je prends ma part de la leçon, — connaissent, au moins par quelques échantillons, celle de ses devanciers. Boieldieu, j'imagine, sut apprécier à sa juste valeur cette inspiration de son associé littéraire,

et il agit comme Rossini, quinze ou seize ans plus tard, avec le librettiste vénitien auteur du *Figlio per azzardo :* — « Soyez tranquille, la musique sera digne des paroles. »

Imitons-le, et passons au morceau suivant, chœur vigoureusement rhythmé, plein de mouvement et d'énergie. Les chasseurs reviennent : ils ont pris leur parti ; ils sont en pleine révolte. Mais Gélin apaise leur ardeur en leur annonçant que

... Leur secret est trahi
Par le perfide Beniowski.

Celui-ci arrive au moment même, épuisé de fatigue et tout sanglant. La méprise est promptement expliquée. Mais le gouverneur et ses soldats le suivent de près. On se prépare au combat.

La mort plutôt que de nous rendre!
Tremblez, tyrans, etc.

Le gouverneur ne tremble pas du tout, et menace à grands cris les révoltés, qui le menacent de même avec un bruit non moins formidable, sans que personne songe à passer de la menace à l'exécution. Tout à coup survient Aphanasie, menant un chœur de femmes russes, ce qui donne à penser que les soldats moscovites sont tous mariés, car elle leur dit :

De vos femmes, de vos enfants,
Voyez couler les larmes!

Son éloquence, sa véhémence et la beauté de ce spectacle imprévu déconcertent le terrible gouverneur :

Quel pouvoir inconnu vient glacer tous mes sens!

Tous ses sens! Le tact, l'odorat, le goût, rien n'y échappe.

Mais pendant qu'Aphanasie chante et que son oncle hésite et s'attendrit, Gélin, ce même Gélin, qui a exécuté un si bel air au premier acte, et qui, depuis, ne s'est plus mêlé de rien, intervient tout à coup, comme le dieu d'Horace sortant de sa machine pour faire le dénoûment. Il s'est écarté avec un détachement d'in-

surgés, sans que les Russes en vissent rien, et s'est emparé du poste.

La victoire est à nous : du château je suis maître!

Tout autre que lui, une fois maître du château, s'y établirait solidement, s'en ferait un refuge, un moyen de défense contre l'ennemi. Gélin agit tout au rebours : il y met le feu, condamnant ainsi le gouverneur Miloff, sa nièce Aphanasie, les soldats russes, leurs femmes et leurs enfants à coucher sur la neige, à la belle étoile, comme de simples proscrits, et probablement à mourir de faim ; car, si le château est brûlé, que sont devenues les provisions? Cependant, Gélin est plus fin qu'il n'en a l'air. Il a eu ses raisons ; il savait à quel homme il avait affaire. En effet, à la vue des flammes, le gouverneur — il est frileux apparemment — déclare qu'il n'a plus d'espoir. Il a pourtant autour de lui toute sa garnison, qui n'a pas encore brûlé une amorce, et qui ne doit pas être de très-bonne humeur. Mais l'heure s'avance, et il faut bien que la pièce finisse. Miloff donc change tout à coup de caractère, fait mettre à ses soldats la crosse en l'air, rend son épée à Beniowski, et, pour n'être pas fusillé comme il le mérite, prend le sage parti de s'enfuir avec sa nièce, ses anciens prisonniers et, probablement, tout son monde. — Où iront-ils? Cela importe peu, sans doute, aux femmes, qui, à ce moment-là, ajustent leurs châles, et aux hommes, qui payent les ouvreuses. Rien n'est plus curieux ni plus réjouissant que les derniers vers de cet étrange ouvrage :

APHANASIE, *à son oncle.*

Venez, suivez-nous jusqu'au port.
Loin des combats, loin des alarmes,
Venez avec nous,
Sous un ciel plus doux,
De l'amitié goûter les charmes.

Ils trouveront dans le port un navire tout prêt, tout armé, et n'ayant rien de mieux à faire que de les porter, — ils sont une

légion, — du Kamtchatka « sous un ciel plus doux! » Quoique le public, à l'Opéra-Comique, soit bien accoutumé aux absurdités, il trouva, à ce qu'il paraît, celles-là trop fortes, et ne pardonna point à Duval d'avoir osé prendre avec lui de pareilles libertés. Je suis obligé d'avouer d'ailleurs que, dans ce troisième acte, la stupidité du livret a étouffé le génie du musicien. Il y est aussi pauvre d'idées qu'il s'est montré riche dans les deux premiers. Donc, *Beniowski* ne réussit point. Mais si les sérieuses beautés de quelques morceaux furent mal appréciées, la réputation du compositeur n'y perdit rien, et, pendant plus d'un quart de siècle, on ne vit guère de sopranos, de ténors ni de barytons qui n'eussent dans leur répertoire l'air d'Aphanasie et de l'ami Gélin.

J'ai déjà dit qu'en 1825 la reprise de *Beniowski* obtint un éclatant succès. Alors il n'était plus question de juger le poëme, sur lequel tout le monde était d'accord. On le prit tel quel. Peut-être même se donna-t-on le plaisir de rire des platitudes et des sottises dont il est plein. On ne saurait être dans une meilleure disposition d'esprit pour jouir d'une œuvre musicale.

V

LE CALIFE DE BAGDAD — MA TANTE AURORE

Je me suis longuement étendu sur *Beniowski* parce que c'est une des partitions de Boieldieu que la génération actuelle connaît le moins. Je puis sans doute me dispenser de parler avec tant de détails du *Calife de Bagdad*, qui fut joué quinze mois plus tard (16 septembre 1801). Ce que raconte, à propos de cet ouvrage, l'auteur de la *Biographie Universelle des Musiciens* est très-propre à donner une idée du caractère de Boieldieu. « Au moment où je devins son élève, Boieldieu écrivait son *Calife de Bagdad*. Souvent il nous consultait avec une modestie charmante, et la leçon de piano se passait à se grouper autour de lui pour chanter les morceaux de son nouvel opéra. Je me souviens que Dourlen et moi, tous deux fiers de notre titre de *répétiteurs* de nos classes d'harmonie, nous tranchions du puriste, et nous tourmentions fort notre maître pour quelques peccadilles harmoniques échappées dans la rapidité du travail. Grand débat s'élevait entre nous sur cela, et nous finissions d'ordinaire par nous transporter chez Méhul, l'oracle de Boieldieu, et notre juge à tous. Quelquefois l'illustre compositeur se

rangeait de notre avis. Alors Boieldieu se soumettait sans discussion, et jamais le moindre mouvement d'humeur ne se manifestait contre nous, malgré notre irrévérence et notre petit triomphe. »

Le Calife, qui, au point de vue musical, était bien loin de valoir *Beniowski*, obtint un des plus grands succès qu'on ait vus au théâtre. Boieldieu avait rencontré cette fois ce qui lui a manqué si souvent, une pièce bien intriguée, spirituelle, écrite avec talent et très-amusante. L'ouverture eut une vogue prodigieuse : elle a fait, vingt années durant, le bonheur de tous les élèves de piano. Elle a, il est vrai, la forme d'une sonate en style libre plutôt que d'une ouverture, et l'instrumentation en est assez pauvre; mais les mélodies ont une grâce exquise et je ne sais quelle expression voluptueuse où l'on crut reconnaître le caractère oriental. Mais ce qui surtout réussit auprès du public, ce fut l'air de la suivante Késie : *De tous les pays, pour vous plaire*, etc. Personne ne s'étonna qu'une fille de Bagdad connût si bien et décrivît si correctement les mœurs européennes de la fin du dix-huitième siècle. Les romans de Voltaire avaient mis à la mode ces anachronismes de propos délibéré qui n'étaient qu'un cadre ingénieux pour la satire. On admira la flexibilité de talent dont l'auteur faisait preuve dans cette série d'échantillons du style musical français, italien, espagnol, écossais, anglais, et l'on ne trouva pas mauvais que, dans cette sorte de musée ethnologique, une valse représentât l'Allemagne. On a le droit de se demander aujourd'hui pourquoi cet air, le plus important de la partition, est placé dans la bouche d'une confidente qui, après l'avoir chanté, disparaît de la pièce. C'est qu'on avait alors, à l'Opéra-Comique, des acteurs pour jouer les rôles, et des chanteurs pour exécuter, ici ou là, quelque brillant morceau, qui n'était souvent qu'un hors-d'œuvre. On y introduisait la vocalisation comme on introduit la danse dans un grand opéra.

Une romance exceptée, laquelle est assez médiocre, le reste de la partition est écrit d'un style élégant, facile, et abonde en gracieux motifs. Dans le finale, la musique s'adapte à merveille à la marche

et aux péripéties de l'action dramatique, et l'orchestre y joue un rôle qui n'est pas sans intérêt. Je ne puis nier que l'harmonie ne soit partout d'une simplicité primitive, mais il ne faut pas se dissimuler non plus que cette simplicité dut être une des principales causes de la popularité à laquelle parvint si promptement *le Calife de Bagdad*. En 1801, le public, en France, ne comprenait encore que la mélodie. Les dissonances, les modulations, les marches harmoniques, les combinaisons du contrepoint troublaient son plaisir. Les accompagnements compliqués l'agaçaient. Il estimait la science, et, voyant tous les musiciens s'incliner au nom de Cherubini, il en faisait, — sur parole et de confiance, — le plus grand cas; mais il s'en tenait à une distance respectueuse.

Si l'on en croyait Adolphe Adam, ce serait après l'éclatant succès du *Calife de Bagdad* que Boieldieu, sentant « tout ce qui manquait encore à son talent, comprenant que, quels que soient les dons que la nature vous ait prodigués, il est encore dans la science des ressources dont le génie doit profiter, » aurait demandé des leçons à Cherubini. On a vu plus haut ce qu'il en faut penser. Un fait a pu donner à ce conte quelque vraisemblance : c'est que, pendant toute l'année 1802, Boieldieu ne donna aucun ouvrage. Mais *Ma Tante Aurore* fut représentée pour la première fois le 13 janvier 1803; c'était un opéra en trois actes. Il avait fallu probablement trois mois pour le répéter, il en avait bien fallu sept ou huit pour l'écrire. 1802 n'a donc pas été pour Boieldieu une année de repos, comme le croit M. Fétis, ni d'études scolastiques, comme le dit Adam, mais de travail et de production. Il est certain qu'à partir de *Ma Tante Aurore*, il se montre plus habile à disposer les voix dans les morceaux d'ensemble, que son harmonie est plus correcte, son style plus châtié, son instrumentation plus sobre, plus nette, plus vigoureuse. Mais M. Fétis explique ce fait incontestable sans recourir à Cherubini. « Il est certain que si Boieldieu eut un style plus pur dans sa partition de *Ma Tante Aurore*, c'est que sa sévérité pour lui-même date de l'époque où il écrivit cet ouvrage. Il

employa beaucoup de temps à le revoir, à le corriger; et, depuis lors, il a suivi le même système pour toutes ses productions. »

Dans *Ma Tante Aurore*, Boieldieu avait pour collaborateur un M. de Longchamps, qui n'a laissé aucune trace brillante dans l'histoire littéraire de cette époque. Ce qui a manqué à ce charmant musicien, bien plus que la science du contrepoint et de la fugue, c'est ce que la fortune devait donner plus tard à M. Auber, un associé digne de lui. Boieldieu n'a travaillé qu'une fois avec Scribe, et l'on sait ce que cette collaboration a produit. Pourquoi est-il mort sitôt? ou bien, pourquoi Scribe est-il arrivé si tard?

J'ai dit que *Ma Tante Aurore* avait trois actes; elle ne les a pas eus longtemps. A vrai dire, le sujet n'en comportait qu'un. La tante Aurore est une vieille fille très-riche, qui passe sa vie à lire des romans, qui en a la tête tournée, et ne veut donner sa nièce Julie qu'à un paladin rival d'Amadis des Gaules ou de don Galaor. Julie n'est pas si ambitieuse. Elle a distingué à Paris, pendant l'hiver, M. Valsain, jeune homme aimable et bien tourné, qui s'est pris pour elle d'une passion délicate et discrète, et qui aspire prosaïquement à un mariage ajusté par un notaire et célébré par l'officier de l'état civil. Mlle Aurore y veut plus de façons; et, quand sa nièce lui déclare qu'elle est amoureuse, elle lui répond que cela n'est pas vrai.

Je ne vous vois jamais rêveuse;
Vous lisez sans distractions,
Jamais d'affection nerveuse,
Jamais de palpitations.
A tout vous préférez la danse,
A Marton vous montrez des pas,
Et l'intéressante romance
Pour votre cœur est sans appas :
Non, ma nièce, vous n'aimez pas.

Le nom de Valsain, prononcé par Julie, lui donne un accès d'indignation. Valsain! le neveu et l'unique héritier du propriétaire de la terre voisine! un jeune homme élégant qui ne songe qu'à jouir paisiblement de sa fortune, qui croit sans doute n'avoir qu'à

se présenter pour plaire et qu'à demander pour obtenir! Ce n'est pas lui qui subira jamais les épreuves et accomplira les hauts faits par lesquels un héros se rend digne de celle qu'il aime, etc. Julie comprend et fait comprendre à Valsain qu'il faut flatter la manie de la tante Aurore. Elle va se promener avec Marton, sa suivante, dans un bois voisin du château. Tout à coup elle pousse des cris aigus. Marton crie encore plus fort. Des coups de pistolet retentissent, puis Valsain paraît, portant dans ses bras Julie évanouie, pendant que Frontin soutient Marton. Ils ont sauvé les deux beautés errantes des attentats d'une troupe de bandits armés jusqu'aux dents. On devine le reste. Cela remplit le premier acte. Mais que reste-t-il pour les autres?

La seule péripétie du second, c'est qu'un vieux soldat, jardinier du château, découvre que les brigands n'ont jamais existé, et que les deux paladins ont vaincu sans combat. Grande colère de la tante Aurore. Mais, comme on lui fait des excuses, elle s'apaise, pardonne et consent au mariage désiré.

Voilà la pièce, telle qu'elle est aujourd'hui, et l'on conviendra que ce second acte n'est pas surchargé d'incidents. — Que pouvait-il y avoir dans le troisième?

Il est difficile de l'imaginer aujourd'hui; mais tous les mémoires du temps nous apprennent que ce troisième acte, outrageusement sifflé, entraîna la chute de l'ouvrage. Les auteurs prirent vaillamment leur parti et tranchèrent dans le vif. A la seconde représentation, *Ma Tante Aurore*, réduite à deux actes, réussit à merveille, et l'on ne songea plus qu'à applaudir le duo de Valsain et de Frontin, chanté par Martin et par Elleviou, le quatuor exécuté par ces deux personnages avec Julie et Marton, les couplets de la tante Aurore, son duo avec Georges l'invalide, et le duo de Frontin avec Marton. Assurément, Boieldieu avait montré là cent fois plus d'imagination et de savoir-faire que dans *le Calife de Bagdad*.

L'ouverture de *Ma Tante Aurore* a le défaut, très-grave pour nous, d'être monotone; — je prends ce mot dans son acception

littérale. — La tonalité n'y varie guère que de *sol* à *ré*, et de *ré* à *sol*, mais elle est pleine de mélodies fines, gracieuses, élégantes, et brillamment instrumentée. Adam en fait remarquer « la suave introduction, où les violoncelles sont si habilement disposés, » ainsi que l'accompagnement du premier duo: *Malgré de trop justes alarmes*, etc. Il aurait dû faire remarquer aussi la *conduite* et le style de ce morceau, digne à tous égards d'un maître italien. Une troupe italienne était venue à Paris en 1802; elle avait donné, dans la salle de la rue de la Victoire, des représentations que Boieldieu, selon toute apparence, avait suivies. Il avait entendu là d'admirables modèles de la manière d'écrire qui s'accordait le mieux avec son organisation et ses instincts. Il avait trouvé sa voie. Il est évident, pour quiconque a étudié sérieusement Boieldieu, qu'à dater de 1802, il ne chercha plus à ressembler à Méhul. C'est Paisiello, c'est Cimarosa, c'est Guglielmi qu'il a devant les yeux. Seulement, il les imite en homme à qui la nature a fait sa part de génie, sans abdiquer sa personnalité, sans rien perdre de son caractère propre ni de sa physionomie.

Le quatuor des quatre amants, — Frontin est amant de Marton, comme Valsain de Julie. C'est ce qu'on trouve invariablement dans tous les opéras comiques d'alors, et l'on ne s'expliquerait pas la prodigieuse patience avec laquelle le public a vu si longtemps, sous des titres différents, la même pièce, si l'on ne savait que le peuple français, qui se croit léger, est, au fond, le peuple le plus routinier de la terre, — le quatuor des quatre amants, dis-je, est resté célèbre; il est fait avec esprit, très-chantant et très-gai d'un bout à l'autre. Cependant il faut avouer que l'harmonie n'en est pas toujours correcte, et que les voix y sont assez maladroitement agencées. Méhul avait fait, deux ans auparavant, le même quatuor dans *l'Irato* : même situation, même voix (deux sopranos, ténor et basse), mêmes personnages (l'amant et son valet, la maîtresse et sa soubrette), très-probablement mêmes acteurs.

Pour la disposition des voix et des instruments, pour l'harmonie

et la modulation, l'œuvre de Méhul est infiniment supérieure, mais il y a bien plus d'idées mélodiques et une gaieté bien plus naturelle dans celle de Boieldieu.

En revanche, dans le couplet de la tante Aurore, dont j'ai cité plus haut les paroles, l'harmonie est excellente, l'accompagnement piquant est plein d'intérêt. Tout le monde connaît d'ailleurs ce chant facile, élégant, spirituel, et qui exprime si bien les lubies de la vieille fille. Cimarosa aurait eu de la peine à faire mieux.

Il n'aurait certainement pas désavoué le duo qui suit : *Quoi ! vous avez connu l'amour?* On croit y sentir le souffle de ce grand homme courant sur toutes les mesures, comme celui de Dieu sur les eaux : *Spiritus Domini ferebatur super aquas.* On peut y reprendre, il est vrai, en assez honnête quantité, des fautes de prosodie que Cimarosa n'eût point commises; mais c'est ce dont personne ne s'inquiète en France, ni les auditeurs, ni les musiciens, ni même les poëtes, qui devraient y attacher une grande importance, et qui, pour la plupart, ne savent pas ce que c'est. Les ritournelles, le chant, le dialogue, l'ensemble des deux voix, présenté d'abord en *la*, puis reproduit en *ré*, avec les modifications nécessaires pour qu'il soit aussi vocal la seconde fois que la première, les modulations, — car il y en a ! — les rentrées enfin, tout est bien mené, tout est spirituel et du meilleur comique. Voilà le style bouffe, facile, coulant, gai sans effort, sans affectation et sans trivialité ! Boieldieu est un des rares Français auxquels il a été donné d'y réussir.

Ce duo commence par une ritournelle de deux mesures, et la tante Aurore doit entrer résolûment sur le premier temps de la troisième, par ce vers :

Quoi ! vous avez connu l'amour?

M[me] Gonthier, qui jouait le rôle de la tante Aurore, était une comédienne spirituelle, pleine d'entrain et de gaieté, mais elle ne savait pas la musique, et n'avait pas, apparemment, l'habitude

de compter des pauses. Malgré sa bonne volonté et ses efforts, elle s'y prenait tout de travers, et, aux répétitions, son *quoi!* arrivait toujours à contre-temps. Boieldieu, qui était homme de ressource, inventa un procédé pour la tirer d'embarras.

— Aussitôt que vous entendrez la ritournelle, faites-moi tout bas un petit compliment ; dites-le deux fois de suite, et mettez la première syllabe du duo à la place de la dernière syllabe de mon nom :

Qu'il est gentil, mon Boieldieu ;
Qu'il est gentil, mon Boiel. — Quoi! etc.

Vous êtes sûre de ne jamais vous tromper.

Ainsi fit Mme Gonthier, et le duo marcha « comme sur des roulettes. »

Cette anecdote ne mériterait peut-être pas d'être racontée, si elle ne montrait combien ces petites contrariétés, qui froissent et irritent tant de compositeurs, avaient peu de prise sur l'humeur toujours égale, toujours aimable de Boieldieu.

Le rondeau de Julie :

D'un peu d'étourderie
Empruntons le secours,

est criard, parce qu'il est écrit trop haut, selon l'usage du temps. Si on l'abaissait d'une tierce, il serait bien plus agréable à entendre et bien plus commode à chanter. Il est, d'ailleurs, très-facile et très-léger de style. Le sens des paroles l'exigeait. Le compositeur y a parfaitement rendu le caractère de l'héroïne. Si ce caractère est froid et, par conséquent, peu musical, c'est à l'auteur de la pièce que l'on doit s'en prendre, et au système français. Chez nous, les faiseurs de livrets s'inquiètent bien plus de montrer leur esprit que de donner de la passion à leurs personnages.

Le second acte est beaucoup moins riche que le premier; il débute par un air fort long et fort dénué d'intérêt. La froideur du

sujet y a déteint visiblement sur l'imagination du musicien, et je doute que Martin, tout Martin qu'il était, ait pu réussir à le réchauffer. Il se trouvait suffisamment dédommagé, sans doute, par le duo entre Frontin et Marton : *De toi, Frontin, je me défie*, etc., où le compositeur prend une éclatante revanche. Ce chef-d'œuvre de mélodie facile et gracieuse est si universellement connu, qu'il me suffira, je pense, de l'indiquer.

Le finale du premier acte est très-court; celui du second acte est plus développé, plus varié d'intentions et de mouvements. Le librettiste y a introduit une petite péripétie, — la seule de la pièce; — Boieldieu l'a rempli de motifs charmants et de détails ingénieux. On ne saurait adapter plus heureusement la musique à l'action théâtrale. Ce long morceau est digne, à tous les points de vue, des trois duos et du quatuor.

Le succès de *Ma Tante Aurore*, qui fut très-grand, et se soutint pendant plusieurs années, avait élevé Boieldieu au premier rang. S'il n'avait pas le coloris vigoureux de Méhul, ni la science de Cherubini ou de Catel, il se soutenait à côté d'eux par des qualités plus facilement appréciables et plus sympathiques à la masse du public. Il marchait l'égal de Dalayrac et de Berton. Il avait laissé derrière lui, — à des distances inégales, — Devienne, Gaveaux, Solié, Jadin, Plantade le père, etc. Grétry avait cessé d'écrire; Della Maria n'avait brillé qu'un moment; Nicolo venait d'arriver et n'était encore qu'une espérance. La carrière s'ouvrait donc alors devant Boieldieu large, immense et dégagée de tous les obstacles qu'il y avait d'abord rencontrés. Comment renonça-t-il de lui-même à la parcourir? comment se résigna-t-il à quitter tout à coup, au milieu de ses triomphes, une patrie qui lui était si douce et la place brillante qu'il s'y était faite, pour chercher à l'étranger une position moins indépendante, moins lucrative peut-être, moins féconde, assurément, pour sa renommée et son avenir?

C'est qu'il s'était laissé entraîner, on ne sait trop comment, à une erreur dont il commençait à subir les inévitables conséquences. Le

19 mars 1802, au moment même où il travaillait à cette charmante partition, *Ma Tante Aurore*, il avait épousé une danseuse de l'Opéra, célèbre alors et fort applaudie, Clotilde-Augustine Mafleuroy. Il ne tarda guère à s'apercevoir que ce mariage ne convenait sous aucun rapport à un homme tel que lui, et qu'il lui serait impossible de vivre honorablement à côté de celle à qui il avait donné son nom. Cette déception était cruelle. Boieldieu se souvint sans doute de ces deux vers si connus :

Le bruit est pour le fat, la plainte est pour le sot.
L'honnête homme trompé s'éloigne et ne dit mot.

S'éloigner au plus vite, s'éloigner à tout prix devint pour lui un besoin impérieux.

Précisément dans le même temps, on lui faisait, au nom de la cour de Russie, des offres avantageuses. Il les accepta comme un prisonnier accepte la délivrance. Il partit pour Saint-Pétersbourg, au mois d'avril 1803, avec deux virtuoses de ses amis, Lamare et R. Kreutzer, laissant inachevé un opéra en trois actes, *le Baiser et la Quittance,* dont il avait écrit seulement quelques morceaux. Peut-être n'en avait-il dû faire en effet que le quart. On est tenté de le croire quand on voit qu'un autre quart est l'œuvre de R. Kreutzer, son compagnon de voyage. L'ouvrage, terminé par Méhul et Nicolo, fut joué à Feydeau le 17 juin de la même année. Le *poëme* avait trois auteurs, Picard, de Longchamps et Dieulafoy. Sept pères pour un seul enfant! c'était beaucoup trop pour qu'il fût viable. Qui a jamais entendu parler du *Baiser et la Quittance?*

VI

BOIELDIEU EN RUSSIE

Certains biographes assurent que Boieldieu se rendait en Russie pour y exercer les fonctions de maître de chapelle de l'empereur Alexandre. M. Fétis dit seulement qu'il fut investi de ce titre après avoir franchi la frontière russe, et qu'un message du tzar le lui apporta. Les renseignements qui me viennent de sa famille m'autorisent à penser qu'il ne l'eut qu'après son arrivée à Saint-Pétersbourg. Au fond, cela importe peu, ce ne pouvait être qu'un titre honorifique, une sinécure, un prétexte à appointements. La chapelle impériale est constituée d'une manière toute particulière; l'office s'y fait en langue russe; la musique, — fort belle, de l'avis de tous ceux qui l'ont entendue, — y a un caractère spécial très-étranger aux travaux antérieurs de Boieldieu, à ses habitudes de style et à la nature de son talent. « Un traité, ajoute l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, fut conclu entre le compositeur et le directeur du théâtre impérial. Boieldieu s'engageait à écrire chaque année trois opéras dont l'empereur fournirait les poëmes. » C'était donc de la musique dramatique qu'il allait faire à Saint-Pétersbourg, et non de la musique religieuse, et ce ne fut pas sur des vers en langue russe qu'il dut travailler, mais sur des paroles françaises.

L'empereur, apparemment, n'avait à sa disposition qu'un arrangeur et non un poëte. La plupart des ouvrages que Boieldieu écrivit là-bas furent des pièces parisiennes, comédies, vaudevilles ou même opéras comiques qu'on lui demandait de mettre ou de remettre en musique. Il fit ainsi *Rien de trop ou les deux Paravents*, *Amour et Mystère*, *un Tour de Soubrette*, *les Voitures versées*, vaudeville d'Ém. Dupaty, *la Jeune Femme colère*, comédie d'Étienne. Il composa de la musique nouvelle sur les livrets de *Calypso* et d'*Aline*, *reine de Golconde*, déjà traités en France, le premier par Lesueur, le second par Berton. Il ne lui arriva qu'une seule fois, pendant son séjour en Russie, d'avoir entre les mains un ouvrage original, ce fut un opéra en trois actes intitulé *Abderkhan*, d'un acteur français nommé Andrieux, qui se trouvait alors en Russie. *Abderkhan* ne réussit pas. Les autres ouvrages dont je viens de donner les titres paraissent avoir été favorablement accueillis. Deux seulement ont été joués plus tard à Paris, *la Jeune Femme colère* et *les Voitures versées*. Mais les droits de Lesueur sur *Calypso* et de Berton sur *Aline* durent être respectés. Boieldieu faisait un grand cas de son opéra de *Calypso*, dont il a depuis placé un air dans le premier acte de *Jean de Paris*.

Aucune de ces partitions n'ayant été publiée, l'auteur, de retour en France, a pu s'en servir autant qu'il l'a voulu. Il est assez rare qu'un morceau composé pour une situation s'adapte heureusement à une autre, mais on en prend les idées, et, en les remaniant avec adresse, on y met ce je ne sais quoi qui donne à chaque ouvrage sa couleur et son caractère.

Boieldieu mit encore en musique, à Saint-Pétersbourg, les chœurs d'*Athalie*. Cette œuvre est à peu près inconnue, et n'a pas été gravée. Elle fut exécutée une seule fois, au Théâtre-Français, en 1838, dans une représentation extraordinaire. Mais le Théâtre-Français offrait-il les moyens d'exécution nécessaires pour qu'un compositeur soit compris? On en peut douter. Je ne saurais avoir aucune opinion sur ce travail de Boieldieu, et je me bornerai à

transcrire ce qu'en a dit M. Fétis : « Je n'ai entendu qu'un morceau de cet ouvrage, exécuté au piano par Boieldieu lui-même, mais il m'a donné l'opinion la plus favorable de ces chœurs, et je les considère comme une des plus belles compositions dues à son talent. »

Boieldieu, ainsi qu'on l'a vu, était arrivé en Russie vers le milieu de 1803. Il y resta jusqu'à la fin de 1810. On a prétendu que les difficultés diplomatiques qui commençaient à s'élever entre cet empire et la France, et qui faisaient pressentir la guerre de 1812, rendant la position des artistes français à Saint-Pétersbourg délicate et incertaine, leur avait inspiré un vif désir de revoir leur patrie, *de mettre en sûreté les fruits de leur travail*, et l'on a cru pouvoir attribuer à cette cause le retour de Boieldieu. Si la guerre avait dû le chasser de la Russie, comment y était-il resté en 1805, pendant la campagne de Moravie, en 1806 et 1807, pendant la lutte formidable dont la Pologne et la Prusse orientale avaient été le théâtre? Boieldieu, simple musicien, n'avait rien à voir aux événements qui, à cette époque, couvraient l'Europe de ruines et de cadavres. Le bruit lointain du canon d'Austerlitz ou de Friedland ne troublait pas l'harmonie de son orchestre et ses relations avec la famille impériale. Il était traité avec la plus grande considération, comme l'ont toujours été les artistes étrangers de passage ou établis à poste fixe à Saint-Pétersbourg. Il avait une conversation charmante, et l'impératrice aimait à causer avec lui. Un jour, il prit fantaisie à cette princesse de visiter l'intérieur du théâtre à l'heure des répétitions. Elle convint d'un jour avec lui, exigeant seulement que personne ne fût prévenu, et que tout se passât comme à l'ordinaire. Pendant que Boieldieu lui faisait les honneurs de son Olympe de carton, on entendit tout à coup pleurer et gémir dans une salle voisine. Il y avait à Saint-Pétersbourg, aussi bien qu'à Paris, une classe d'enfants qu'on dressait pour la danse (1), et le chorégraphe

(1) C'est ce qu'on appelle ici les *rats de l'Opéra*. Leur donne-t-on là-bas un nom plus noble?

Milon, qui dirigeait alors le ballet, comme Boieldieu l'opéra, donnait sa leçon en ce moment même. Apparemment son enseignement ne brillait point par le calme de la démonstration et la douceur des manières.

— Qu'entends-je là ? dit l'impératrice aussi émue que surprise.

— Madame, répondit Boieldieu, ce sont les Jeux et les Ris.

Hélas ! les oisifs, qui vont chercher au théâtre un remède à leur incurable ennui, ne savent pas combien les apprêts de leur plaisir d'un moment ont quelquefois coûté de larmes. La princesse se fit ouvrir le foyer de la danse, et demanda grâce pour les Jeux et les Ris.

— Votre Majesté est trop bonne, dit Milon ; ce soir, tout ira de travers.

— Eh bien, soit ! j'en prends mon parti d'avance, répliqua la clémente souveraine, qui poursuivit son voyage de découvertes à travers ce dédale de recoins obscurs, de couloirs et d'escaliers tortueux dont se compose la géographie d'un théâtre.

Il paraît néanmoins, qu'en temps de guerre, les fonctionnaires inférieurs n'avaient pas dans la loyauté des artistes français autant de confiance que le souverain. Voici un fait qui le prouve. A ceux qui ne le trouveraient pas très-vraisemblable, je n'ai qu'un mot à répondre : c'est qu'il a été raconté par Boieldieu lui-même.

Un jour, l'aimable compositeur envoya en France quelques manuscrits. Le paquet fut visité à la frontière, selon l'usage, par les employés de la douane. Un d'eux, apparemment, était musicien. Or, le premier morceau examiné commençait par ces trois notes : *si, mi, sol.*

— Juste ciel ! s'écria l'ingénieux fonctionnaire, *si, mi, sol*, n'est-ce pas un chiffre ? Cela ne signifierait-il point, par hasard, six mille soldats ? M. le compositeur attitré de l'empereur ne ferait-il pas, sans qu'on s'en doutât, le métier d'espion ? Il y a certainement quelque complot là-dessous !

Faire éclater son zèle est la préoccupation constante de tout subalterne, et celui-ci n'était pas homme à manquer une aussi belle

occasion. Le ballot suspect fut arrêté, et le ministre compétent reçut bientôt sur cette ténébreuse affaire un grave rapport qui égaya prodigieusement Alexandre et Boieldieu.

Nul ne peut sortir sans permission du territoire de ces monarchies despotiques, dont une administration ombrageuse ferme incessamment toutes les issues. On sait combien Voltaire eut de peine à quitter la Prusse. Boieldieu fut plus heureux; il obtint son *exeat* sans difficulté. Quelques jours avant son départ, il alla prendre congé de l'ambassadeur de France, M. de Caulaincourt, duc de Vicence, qui lui avait toujours témoigné autant d'affection que d'estime.

— Je veux, lui dit l'ambassadeur, que vous emportiez un souvenir de moi. Faites-moi, je vous prie, l'amitié d'accepter cette montre. Ce que je vais vous raconter vous la rendra, j'espère, aussi précieuse qu'à moi. J'étais, à Austerlitz, auprès de l'empereur. Il y eut pendant la bataille, un moment d'incertitude. Napoléon demanda du renfort au maréchal Augereau. Il s'était placé, pour l'attendre, sur un point élevé d'où il pouvait tout voir. Tout à coup, se tournant vers moi, il me dit vivement : « Caulaincourt, donnez-moi votre montre. » Il resta quelque temps, cette montre à la main, comptant les minutes et fouettant sa botte avec sa cravache par des mouvements saccadés où se peignait son impatience. Enfin, il aperçut le renfort demandé; alors, me rendant ma montre, et me montrant les Russes : « Tenez, me dit-il, encore quelques heures, et toute cette belle armée est à moi. »

Boieldieu ne s'est jamais dessaisi de cette montre historique; elle appartient aujourd'hui à M. Adrien Boieldieu le fils. Elle marque le moment précis où Boieldieu a expiré le 8 octobre 1834, quatre heures quarante minutes, et n'a jamais été remontée.

VII

RIEN DE TROP. — LA JEUNE FEMME COLÈRE. — JEAN DE PARIS

Boieldieu fut de retour à Paris au commencement de 1811. Il n'y retrouva pas le régime de liberté qu'il y avait laissé en partant. Un décret impérial avait été rendu le 8 juin 1806, commençant ainsi : « Aucun théâtre ne pourra s'établir dans la capitale sans notre autorisation spéciale, sur le rapport qui en sera fait par notre ministre de l'intérieur. » Puis, un arrêté du 25 avril 1807 avait fixé à huit le nombre des théâtres auxquels il serait permis de jouer des ouvrages nouveaux, et à deux celui des théâtres où la musique nouvelle serait tolérée. — A l'Opéra seul, les pièces entièrement en musique (chant et récitatif) et les ballets du *genre noble et gracieux* (1). — A l'Opéra-Comique seul, les comédies ou drames mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble. Le ministre de l'intérieur, signataire de cet arrêté, M. de Champagny, avait une telle frayeur de la musique nouvelle, qu'il avait pris la

(1) Pour plus de sûreté, l'arrêté prend le soin de définir le genre noble et gracieux. « Ce sont, dit-il, tous ceux dont les sujets ont été puisés dans la mythologie et dans l'histoire, et dont les principaux personnages sont des dieux, des rois ou des héros. »

précaution d'ajouter à l'article 3, relatif aux théâtres secondaires (Porte-Saint-Martin, Vaudeville, etc.), que dans toutes les pièces jouées sur ces théâtres, « on ne pourrait employer pour les morceaux de chant que des airs connus. »

Bref, le régime du privilége et du monopole était fondé.

Ce régime avait porté immédiatement ses inévitables fruits. De 1806 à 1811, je ne trouve sur le catalogue du répertoire de l'Opéra-Comique que trois noms de compositeurs nouveaux, Beaumefort, Heudier et Villeblanche, lesquels n'y ont jamais reparu. La lice était fermée, et la barrière posée par M. de Champagny ne devait plus s'abaisser que rarement. Un théâtre ne pouvant donner chaque année qu'un certain nombre d'ouvrages, la production musicale s'était arrêtée. Les compositeurs dont la renommée avait précédé ces mesures restrictives ne montraient plus la même activité qu'autrefois. Les uns se taisaient, les autres ne rompaient le silence qu'après de longs intervalles. Le temps de l'émulation et de l'ardeur était passé. L'auteur du *Calife* et de *Ma Tante Aurore* était assez connu. Il n'eut donc qu'à dire : Me voilà, pour reprendre sa place, et il ne retrouva devant lui qu'un seul rival sérieux : Nicolo.

Ainsi, la révolution qui s'était opérée pendant son absence, quoique funeste à l'art, lui profita. Il ne pouvait plus écrire que pour un théâtre, mais, à ce théâtre, il avait peu de concurrents, et il n'avait guère à craindre les nouveaux venus.

Un *poëme* lui fut offert immédiatement par son ancien collaborateur Saint-Just. Il se mit à l'œuvre. Mais, en attendant que *Jean de Paris* fût prêt, il donna successivement deux des ouvrages qu'il avait faits à Saint-Pétersbourg, *Rien de trop*, et *la Jeune Femme colère*. *La Jeune Femme colère*, froide comédie d'Étienne, paraît n'avoir obtenu que ce qu'on appelle poliment un succès d'estime. *Rien de trop*, qui n'avait été originairement qu'un simple vaudeville, et où, par conséquent, il devait y avoir plus de mouvement et plus de gaieté, réussit à merveille. Le lecteur ne sera pas fâché, sans doute, de trouver ici le récit des incidents de la première

représentation, fait par l'auteur lui-même, dans quelques fragments d'une correspondance toute palpitante des émotions qui précédèrent le combat et des premières joies de la victoire.

« Ce jeudi 17 avril 1811.

» Tu dois bien penser, ma bonne Jenny (1), qu'aujourd'hui, la veille de ma représentation, je suis bien sens dessus dessous. Cependant, M. Kabloukoff part demain ou après-demain matin, et je ne veux pas laisser aller une aussi bonne occasion de te dire un mot, car j'ai peu de temps, tu dois le penser... On me tourmente pour des billets... Mme Duret, qui me regarde comme son oracle, m'envoie chercher à chaque instant pour me consulter sur des passages. Enfin, j'ai la tête fracassée de tout ce que j'éprouve. Si j'allais avoir un grand succès! Tu n'es pas là, cela me fera bien de la peine... On me fait demander au théâtre. Adieu... Je t'embrasse mille et mille fois. Je laisse ma lettre ouverte jusqu'au dernier moment... Si M. Kabloukoff n'est pas parti... je mettrai : J'ai réussi ou je suis tombé. — Adieu, tu n'es pas là, il me semble que je ne puis avoir de succès loin de toi, loin de ma bonne Philis. Embrasse-la bien pour moi, ainsi que le cher Andrieux. Je n'ai plus le temps de t'écrire, et j'ai tant besoin de causer avec toi! Adieu. »

« Ce vendredi soir.

» C'est donc dans une heure que mon sort va se décider; j'en suis malade et ne fais que penser à toi pour me ranimer. La queue va jusque dans la rue Vivienne; toutes les loges sont louées; cet ouvrage a une réputation de musique dans le public qui me fait frémir. La répétition a été à merveille; Mme Duret, comme actrice, va beaucoup mieux que nous ne l'avions espéré. Martin sera charmant. Le petit duo que je t'envoie fait à la scène un excellent effet; ils disent qu'on demandera *bis*... Mes amis de Pétersbourg, que je

(1) Boieldieu écrit à une personne qu'il chérissait tendrement, et qui était restée à Saint-Pétersbourg. Il l'épousa plus tard, quand la mort de Clotilde Mafleuroy le lui permit. C'était une sœur de la « bonne Philis. »

suis fâché de ne pas vous avoir donné de billets!... Mais, c'est égal, applaudissez sur les dix heures. Adieu, mes amis, ne me manquez pas...

» Bonne Jenny, que je voudrais que tu fusses là! je crains autant le succès que la chute, car un bonheur que je ne puis partager avec toi ne me donne que du regret. Le temps est pluvieux, le thermomètre est à zéro; je voudrais qu'il vînt au beau fixe... Ah! mon Dieu, on siffle... ce n'est rien, c'est un chien qu'on appelle... Quel vilain instrument que ce sifflet!... »

« A onze heures et demie.

« Ah! ma bonne Jenny, quel succès!... on est dans l'enchantement... pas un murmure pour le poëme, quoiqu'il ait été trouvé faible, et des applaudissements pour la musique, dans le genre de ceux que la bonne Philis m'a valus dans *le Calife*... Je serais embarrassé de te dire le morceau qui a été le moins applaudi; l'ouverture, à laquelle j'avais ajouté plûs de chant et de brillant, l'air de Martin, ont commencé à me prouver que l'on aimait cette musique. Martin craignait d'être essoufflé avant de commencer son *andante;* il a eu le temps de se reposer par les applaudissements. A la fin de l'*andante*, grand fracas, mais au trio... le public a été pris d'assaut. Le duo a été demandé *bis* à la finale; avant la polonaise, on le croyait fini... et la polonaise a ajouté à l'effet. Ce morceau a été autant applaudi que le trio... Les couplets de Martin *bis*, *bis, bis,* et mon petit duo n'a pas manqué son coup... applaudi au milieu et à trois reprises, au point que Martin et Chenard ne pouvaient continuer... Prie bien Philis de le chanter, cela fait gagner cent pour cent à cette sortie, qui était froide... J'avais passé les couplets de Chenard... l'air *Ah! quel délire*... succès fou... surtout au mineur. Le public de Paris sent bien ces intentions-là.

» Enfin, le quatuor que j'ai refait a été autant goûté que tout le reste. J'ai l'air d'un fat en te disant que tout a eu le plus grand succès; c'est cependant la vérité.

» Maintenant, un mot de la manière dont l'ouvrage a été joué. Chenard a un peu bredouillé, mais il s'en est tiré sans brioche (*c'est le mot d'ici*). Gavaudan s'est rajeuni pour ce rôle; il a chanté un peu *rocailleusement*, mais cela ne l'a pas empêché d'aller. Martin avait peur, et l'intérêt qu'il me porte, dit-il, en a été la cause; cependant il a chanté comme un ange et joué avec beaucoup de gaieté sa scène de Robinette... il a manqué son entrée aux paravents, cela a failli nous être bien funeste; mais sitôt que la musique a commencé, l'inquiétude a disparu. On dit de tout côté que le public était en ma faveur. J'en ai vraiment la preuve à tous mes morceaux. Venons-en à Mme Duret, qui, pour la première fois de sa vie, a été actrice, au point que je lui vaux trois rôles nouveaux, qu'on est venu lui offrir devant moi. Ce que je vais te dire va t'étonner; mais, quoiqu'elle ait eu un grand succès comme chanteuse, *moi* j'en suis plus content pour la manière dont elle a joué. J'ai l'oreille faite encore à la manière dont Philis chantait ce rôle; les roulades par elle étaient faites si naturellement, qu'elles n'étaient pas de trop, et peut-être il y a abus avec Mme Duret, qui les saccade; c'est trop martelé... tu sais ce que je veux dire. Tu ne te fais pas d'idée combien cet opéra fait parler de Philis... Sachant que le rôle était écrit pour elle, on croyait la voir, on cherchait à retrouver l'actrice si chérie du public... on disait tout cela à côté de mon frère, au parterre. Enfin, le temps me manque pour t'écrire tout ce que je voudrais là-dessus; le fait est que l'ouvrage a eu plus de succès qu'à Pétersbourg, parce que le public est plus chaud ici; mais, comparativement, l'un ne fait pas oublier l'autre... et surtout la manière dont il a été joué en Russie...

» On donnait après *le Calife*, que je n'ai pu entendre, comme bien tu penses... on me tenait au théâtre; on m'a tant embrassé que j'en suis tout pâle... Je donnerais volontiers toutes ces embrassades-là pour un petit sourire de bonheur de ma pauvre Jenny... Enfin, voilà-t-il du sentiment!

» En m'en allant au théâtre, j'ai regardé à la girouette qui est

sur Feydeau de quel côté venait le vent... il venait du nord, cela m'a donné de l'espoir... je me disais : Ce vent-là m'apporte quelque pensée de ma meilleure amie, de celle que j'aurais voulu voir heureuse ce soir, et tu l'aurais été, j'en suis sûr... Tu sens bien qu'il a fallu paraître. Amené par Chenard, Gavaudan, Martin, ils n'étaient que trois... la pauvre Mme Duret voulait être de la partie; ces messieurs, peu galants, se sont emparés de moi... mais le public a fait un sabbat infernal pour demander Mme Duret... Il fallait voir les Bouilly, les Dupaty, etc., tous après moi pour des poëmes. Ces messieurs attendaient cette représentation pour juger si *je ne m'étais pas refroidi dans les glaces du Nord*, mais ils disent tous que je m'y suis *purifié*... Cherubini, que mon frère a remarqué tout le temps au balcon, et qui n'a cessé d'applaudir, est venu devant tout le monde me dire que cette musique l'avait enchanté... Plantade, qui est phraseur, disait que ma musique était une corbeille de fleurs... Enfin, bonne amie, j'ai mangé *des confitures*... On m'a fait demander après tout cela à l'assemblée, pour me faire compliment... Ils paraissent vraiment enchantés. Elleviou est contrarié de n'avoir pas joué le rôle... il m'a dit d'un ton pénétré : *Je suis bien fâché de n'avoir pas contribué à un succès comme celui-là.*

» Je te donnerai de nouveaux détails... on m'attend en bas, car je n'ai pas dîné... Mon père, tous les parents de ma belle-sœur sont là... Je te quitte, quoique avec bien du regret, bonne Jenny... Aussi bien je suis malheureux de tant de choses qui devraient me faire plaisir. Si tu étais là, je *crèverais* de bonheur. Adieu, bonne, bonne amie,

» BOIELDIEU. »

Dans cette précieuse lettre, on trouve non-seulement les faits, mais aussi le caractère de celui qui l'a écrite, sa chaleur d'âme, sa tendresse naïve, sa sincérité, sa bonhomie, qui ne saurait dissimuler aucun mouvement de vanité, s'il y en avait en lui; enfin, cette alliance de la simplicité du cœur et de la finesse de l'esprit, qui devait être son plus grand charme. — Donnez-moi quatre lignes

de l'écriture d'un homme, disait jadis un magistrat, et je me charge de le faire pendre. — Cet habile praticien se vantait peut-être un peu ; mais je ne crains pas d'affirmer qu'il peut suffire, pour connaître un homme, de quelques pages de correspondance intime écrites dans un de ces moments de crise qui décident de sa destinée. La première épreuve publique subie à Paris, par Boieldieu, après un silence de sept années, était un de ces moments là.

Jean de Paris fut joué un an plus tard, le 4 avril 1812. L'auteur avait pour interprètes les artistes les plus habiles, les plus renommés de ce temps-là, et les plus aimés du public : Elleviou, Martin, M[lle] Regnault, M[me] Gavaudan. L'exécution fut parfaite en son genre, et le succès éclatant.

On n'attend pas de grands détails sur une partition que l'Opéra-Comique ne se lasse pas de reprendre, et que tout le monde sait par cœur. Qui ne connaît aussi bien que moi le duo de Jean et de son page :

Rester à la gloire fidèle, etc.

La magnifique entrée du sénéchal :

Qu'à mes ordres ici tout le monde se rende!

Les piquants et gracieux couplets du second acte :

Le troubadour, fier de son doux servage.

Le joli finale, où le refrain obstiné du prince :

Cette auberge est à mon gré;
M'y voici, j'y resterai,

est si spirituellement rendu et si heureusement amené, chaque fois qu'il se représente ! Y a-t-il une mélodie plus franche, plus vivante, plus chevaleresque, plus profondément empreinte des couleurs du moyen âge que l'air du prince Jean :

Tout à l'amour, tout à l'honneur,
D'un vrai Français c'est la devise ?

L'air de la princesse, tiré, comme je l'ai déjà dit, de l'opéra de *Calypso*, ou de *Télémaque*, — c'est le titre qu'on lui avait donné en Russie — : *Quel plaisir d'être en voyage !* est gracieux, élégant, très-

brillant pour la voix, mais un peu froid, ce me semble, parce qu'il est didactique et descriptif. Il a cela de commun, d'ailleurs, avec presque tous les morceaux de cet ouvrage. L'air de Jean et son duo avec Olivier sont des dissertations sur les devoirs de la chevalerie. L'air d'entrée du prince est une dissertation sur les plaisirs de la table; l'air du page une dissertation sur l'équipage de son maître, etc. C'est comme un parti pris chez Saint-Just, fidèle en cela au système français, où l'on s'occupe bien plus d'amuser l'esprit que d'émouvoir les sens ou de toucher le cœur. Cette absence de la passion est le plus grand défaut de *Jean de Paris,* comme de la plupart des opéras comiques d'alors, et il faut que la musique de Boieldieu ait eu un grand charme pour le faire si souvent oublier ou pardonner.

On se tromperait fort si l'on attribuait la froideur de la plupart des poëmes qu'il a mis en musique à un goût particulier, à une préférence qui aurait pris sa source dans son impuissance à traiter les sujets passionnés ou les sentiments tendres. Il avait prouvé le contraire dans *Beniowski;* il l'a prouvé depuis dans *le Chaperon rouge* et dans *la Dame blanche;* il le prouve même à la fin de *Jean de Paris,* dans le duo où le prince déclare son amour et découvre qu'il est aimé. C'est assurément le meilleur morceau de l'ouvrage, celui où le compositeur se livre avec le plus complet abandon aux inspirations de son génie, et jamais ses accents n'ont eu plus de charme. Chaque fois que l'Éden enchanté de la passion s'entr'ouvrait devant lui, il s'y précipitait avec l'ardeur du voyageur altéré qui aperçoit une oasis verdoyante au milieu du désert. Mais il n'a eu que bien rarement cette bonne fortune. Et que pouvait-il faire de scènes pareilles à celle qui ouvre le second acte de *Jean de Paris,* à cette incroyable conversation entre un page du prince royal de France et la fille d'un cabaretier espagnol?

LOREZZA.

Une seule chose m'effraye, c'est que vous, qui êtes fait à vos belles demoiselles de Paris, vous allez peut-être nous trouver bien gauches, nous autres villageoises.

OLIVIER.

Pourquoi donc? Vous avez vos agréments comme elles ont les leurs.

LOREZZA.

Oh! dam, voyez-vous, c'est qu'elles doivent avoir une manière de chanter, de danser, si différente de la nôtre!

OLIVIER.

En effet, je crois que cela se ressemble peu. Au reste, vous pouvez en juger :

Dans une humble et simple romance,
Une belle dame, à Paris,
Fait à propos mainte cadence,
Et du bon goût obtient le prix.

LORÉZZA.

Dans une chansonnette
Où règne l'enjouement,
Ici, jeune fillette,
Fait briller son talent, etc., etc.

La cabaretière débite une chansonnette de village, et le page lui fait savoir comment chantent, à Paris, les élèves de M. Plantade. Après qu'ils ont chanté, ils dansent, chacun à sa manière. Le duo est spirituellement fait. Mais n'aurait-il pas mieux valu, pour le compositeur, qu'Olivier se fût épris des beaux yeux noirs de cette Espagnole, et se fût conduit en page plutôt qu'en professeur de vocalisation? Il aurait été moins sage en ce cas, je l'avoue, mais bien plus musical.

Jean de Paris marque une seconde phase dans le talent de Boieldieu, comme *la Dame blanche* en marquera plus tard une troisième. J'allais essayer de la caractériser, quand je me suis aperçu que l'auteur de la *Biographie Universelle des Musiciens* avait déjà dit tout ce que je voulais dire. Je lui cède la parole, dans l'intérêt de mes lecteurs, si je dois en avoir :

« Les musiciens remarquèrent la fermeté de manière, la certitude d'effets que Boieldieu avait acquises depuis son départ pour la Russie. Si l'instruction première avait manqué dans ses études harmoniques, ses propres observations lui avaient appris ce qu'au-

cun maître ne lui avait enseigné. Son style avait acquis une correction remarquable, son instrumentation était devenue plus brillante, plus sonore, plus colorée; enfin, Boieldieu n'était pas seulement un agréable et spirituel compositeur, il se montrait, dans *Jean de Paris*, digne émule de Méhul et de Catel, qu'il avait considérés longtemps comme ses maîtres. »

VIII

LE NOUVEAU SEIGNEUR DE VILLAGE. — LA FÊTE DU VILLAGE VOISIN. — CHARLES DE FRANCE.

Après le succès de *Jean de Paris*, Boieldieu, n'ayant pas à compter avec les systèmes, les goûts particuliers ou les caprices d'un directeur, puisqu'il n'y avait pas alors de directeur à l'Opéra-Comique, mais seulement une société d'artistes dont l'aménité de son caractère lui avait fait des amis, pouvait tenter à ce théâtre tout ce qu'il voudrait. Son ambition était certaine de n'y pas rencontrer d'obstacle. Que fit-il? un opéra en un acte.

On n'avait pas alors, il est vrai, pour les pièces en un acte le mépris que l'on affecte aujourd'hui. Le mérite d'un ouvrage ne se mesurait pas à l'aune. *Le Tableau parlant*, *le Délire*, *les Maris garçons*, *l'Irato*, *le Calife de Bagdad*, *Nina*, *Adolphe et Clara*, *Maison à vendre*, avaient porté haut la renommée de leurs auteurs. Boïeldieu, rencontrant sur sa route une petite comédie bien conçue, bien menée, gaie, spirituelle, amusante de l'un à l'autre bout (1), comprit que cela valait mieux que trois actes mal bâtis et

(1) Creuzé de Lesser et Favières sont les auteurs du *Nouveau Seigneur de Village.*

dépourvus d'intérêt. Je ne suppose pas qu'il se soit fait beaucoup prier pour profiter de cette bonne fortune. On ne s'inquiétait pas non plus du lucre, en ce temps-là, avec autant d'âpreté qu'aujourd'hui, et les auteurs en renom ne s'emparaient pas des mois d'hiver, laissant l'été aux débutants, et privant le théâtre de leurs services au moment précis où ils auraient été le plus utiles. *Le Nouveau Seigneur de Village* fut représenté le 29 juin 1813. Martin, qui avait joué dans *Jean de Paris* le rôle du sénéchal, joua cette fois le rôle du valet que l'on prend pour son maître : c'était le plus important, et, à proprement parler, le pivot sur lequel tournait la pièce.

Le Nouveau Seigneur réussit avec autant d'éclat que *Jean de Paris*, et réussira chaque fois qu'il sera convenablement exécuté. L'introduction, où le bailli répète si plaisamment le compliment qu'il prépare, et qu'il s'efforce en vain de loger dans sa mémoire :

Ainsi qu'Alexandre le Grand,
A son entrée à Babylone... ;

le duo : *C'est, dites-vous, du chambertin;* le duo : *Je vais rester à cette place,* qui est encore supérieur au premier, sont des morceaux charmants, pleins de gaieté, de finesse et de grâce, et le répertoire français n'offre guère de plus parfaits modèles du style qui convient à la comédie chantée. Les couplets de Babet, dont la simple mélodie, si bien appropriée à la condition, à l'âge et au caractère du personnage, est relevée par une harmonie si distinguée, sont un petit chef-d'œuvre de naïveté et de malice. Le trio entre Babet, Colin son amant, et le marquis, fit voir quels progrès avait faits Boieldieu, à force de réflexions et de travail solitaire, dans l'art de conduire le discours musical et d'ajuster des parties concertantes. Ce n'est, pour ainsi dire, qu'un canon perpétuel, où le même chant, élégant, naturel et largement développé, passe sans cesse d'une voix à l'autre, avec une aisance où n'atteignent pas toujours les contrepointistes réputés les plus habiles. Il

n'y a que le duo du marquis avec le bailli qui me paraisse manqué. Le compositeur n'y est pas d'accord avec le poëte. La musique y contredit les paroles. Le marquis reproche au bailli, qui répète toujours le fameux compliment, une déclamation selon lui trop ampoulée. — Voici, dit-il, comment je débiterais cela, si j'étais à votre place. — Là-dessus, il chante les mêmes vers, et le bailli se moque de la simplicité de son débit.

— Est-ce ainsi que l'on déclame?
Point de pompe, point d'agrément,
Trop de naturel : sur mon âme,
Je déclame bien autrement.

Par malheur, le musicien n'a point suivi ces indications: son bailli récite, mettant une note sous chaque syllabe, et toujours la même note. Son marquis, au contraire, chante une mélodie assez ambitieuse, va chercher les sons élevés, soutient un *sol* pendant deux mesures, en redescend par une demi-gamme chromatique fort propre à faire briller la voix et le savoir-faire d'un virtuose. C'est donc lui qui est recherché, et c'est le bailli qui est simple. On s'étonne de trouver un tel contre-sens dans une œuvre de Boieldieu; c'est, je crois, le seul qu'il ait commis dans toute sa vie.

Cette année 1813, qui vit éclore *le Nouveau Seigneur de village*, occupe, à plus d'un titre, une place importante dans les annales de l'Opéra-Comique. Le 27 février, M. Auber, ayant Bouilly et Dupaty pour collaborateurs, y avait donné son premier ouvrage, *le Séjour militaire*. Le 29 avril, Scribe, à son tour, y avait fait son début par une jolie pièce en un acte, *la Chambre à coucher*, dont la partition était également l'œuvre d'un débutant, Guénée, lequel, je crois, n'a pas recommencé. J'ai connu Guénée quelque vingt-cinq ans plus tard. Il était alors chef d'orchestre au théâtre du Palais-Royal. Scribe et Auber, que la fortune avait ainsi rapprochés pour leur bonheur à tous deux et pour celui de leurs contemporains, ne se comprirent pourtant pas tout de suite. C'est ainsi qu'on voit deux fleuves coulant dans la même direction se côtoyer

longtemps avant de se réunir. Ce fut seulement dix ans après, le 25 janvier 1823, qu'ils mirent au jour *Leicester ou le Château de Kenilworth*, premier fruit d'un mariage qui devait être si fécond.

L'Empire, cependant, penchait vers son déclin. Les débris de la « grande armée » avaient repassé le Rhin, que six cent mille étrangers s'apprêtaient à franchir, gonflés de haine et altérés de vengeance. Le gouvernement, aux abois, voulant ranimer l'esprit public, commanda aux théâtres parisiens des pièces patriotiques, et Boieldieu fut chargé de composer, avec Catel, Nicolo et Cherubini, la musique d'un opéra en un acte, *Bayard à Mézières*. *Bayard* fut représenté le 12 février 1814, le jour même où les trente mille héros qui défendaient la Champagne achevaient à Château-Thierry les gros bataillons d'York et de Sacken, battus la veille à Montmirail, et l'avant-veille à Champaubert. Bayard donnait un bel exemple de la résistance intrépide et opiniâtre que l'on doit opposer à l'ennemi quand l'ennemi envahit le territoire; mais il réveillait en même temps les souvenirs monarchiques, inconvénient assez grave, auquel le général préfet de police de cette époque n'avait peut-être pas pensé. Deux mois après, — deux mois tout juste, le 12 avril! — le comte d'Artois rentra dans Paris, et un autre ouvrage de circonstance fut demandé à Boieldieu, ouvrage conçu, comme de raison, dans un tout autre esprit. Celui-ci avait pour titre *les Béarnais*, et Boieldieu, cette fois, eut pour collaborateur son ami R. Kreutzer.

Qu'était-ce, pour lui, qu'un acte en collaboration? Trois morceaux, quatre tout au plus, devaient y former sa part. Évidemment, pendant cette période tourmentée, il laissa un peu reposer sa muse. Je ne trouve plus à son compte, dans le bilan de 1814 et de 1815, qu'un autre acte en collaboration, *Angéla, ou l'Atelier de Jean Cousin*, et encore n'y fit-il qu'un duo. Mais, au rapport de M. Fétis, « ce duo était digne de ce qu'il avait fait de mieux. » Le reste était de Mme Gail, talent gracieux et fin, que l'on a beaucoup trop oublié.

Boieldieu ne rentra définitivement dans la lice qu'en 1816. *La Fête du Village voisin* fut représentée pour la première fois le 5 mars. « Comédie froide et peu favorable à la musique, que le talent de Boieldieu put seul soutenir et faire réussir au théâtre. » Cette appréciation est de M. Fétis ; et, à moins d'avoir vu jouer la pièce, on ne saurait imaginer jusqu'à quel point M. Fétis a eu raison. Elle est fondée à peu près sur la même donnée que la comédie de Marivaux : *le Jeu de l'Amour et du Hasard ;* mais il y a tout juste aussi loin de celle-ci à celle-là que de Marivaux à Sewrin. Jamais auteur dramatique n'a pris autant de peine pour éviter tout ce qui peut ressembler à la passion. Dans cet étrange ouvrage, personne ne désire rien, personne ne se fâche, personne ne hait, personne n'aime, bien que la conclusion soit, selon la coutume, le double mariage du ténor avec le soprano, et du valet de chambre avec la soubrette. Le musicien n'avait absolument qu'à y faire de l'esprit.

Il en a fait, ou plutôt il en a eu beaucoup, et du plus délicat, et du plus exquis, dans le duo du troisième acte : *Attraits divins, simple parure*, qu'on ne se lassera jamais de chanter. Il a mis une grâce, une tendresse, un charme adorables dans l'air : *Simple, innocente et joliette*, air connu de tout le monde, — on pourrait presque dire chanté par tout le monde, — mais où personne n'a jamais égalé Martin. Il a été très-heureusement inspiré dans les couplets du jardinier : *Amusez-vous*, etc., vraie chanson d'ivrogne, mélodie avinée, tout à la fois turbulente et trébuchante, ainsi que dans le *quintette* qui termine le second acte. Il y a là des phrases charmantes, des détails pleins de finesse, des traits d'orchestre du tour le plus ingénieux, et la scène — très-longue d'ailleurs et assez riche d'incidents — y est *filée* avec cet art facile qui était une des supériorités de Boieldieu. Quant aux autres morceaux, c'est le compositeur qui les a écrits, on ne peut le nier, mais c'est évidemment le librettiste qui les a inspirés. Saluons-les de loin, et ne nous y arrêtons pas.

Non ragioniam di lor, ma guarda e passa,

dit Virgile à Dante.

Hérold avait, en 1812, obtenu le grand prix de composition musicale au concours de l'Institut. Il avait passé trois ans en Italie, où il avait fait jouer un premier opéra, *la Gioventù di Enrico Quarto;* puis il était revenu à Paris, et s'était mis aussitôt en quête d'un *poëme*. Il s'aperçut bientôt qu'un *poëme* français était plus difficile à obtenir qu'un livret italien. Heureusement pour lui, Boieldieu avait deviné son génie.

On n'apprécierait point à sa juste valeur le fait que je vais raconter, si l'on n'avait pas une idée exacte de l'effet qu'avait produit le régime établi par décret en 1806.

Un littérateur que j'ai connu demandait un jour, à l'Opéra-Comique, un tour de lecture pour un jeune homme sans réputation, et, pour l'obtenir plus aisément, il vantait à la fois l'auteur et l'ouvrage. Un des fournisseurs accrédités de l'établissement, qui se trouvait là, lui chercha querelle :

— Ah çà! vous trouvez donc que nous ne sommes pas encore assez de monde autour de cette gamelle? Que diable! plus nous serons nombreux, plus la part de chacun sera petite.

Voilà quels sentiments fait naître le monopole dans les âmes vulgaires, qui, en ce monde, sont toujours en majorité. Mais Boieldieu n'était pas une âme vulgaire. Ayant découvert dans le jeune Hérold un rival futur, il en conclut qu'il fallait l'aider. Il ne se contenta pas de le recommander, pas même de le prôner, il lui épargna jusqu'aux déboires des premières démarches, jusqu'aux ennuis et aux incertitudes qui rendent si pénible le métier de solliciteur.

On l'avait chargé d'écrire une pièce de circonstance destinée à célébrer le mariage du duc de Berri. Il s'adjoignit Hérold sans en rien dire à personne, porta la partition au théâtre quand elle fut prête, et dirigea tout seul les premières répétitions. Puis, un jour, il emmena avec lui le jeune artiste, et dit aux acteurs :

— Messieurs, pressé par d'autres travaux, j'ai été forcé de

m'adjoindre un collaborateur. La responsabilité de son travail ne m'inquiétait pas. Maintenant que vous connaissez sa musique, je vous le présente, certain d'avance qu'il sera chez vous le bienvenu. — *Charles de France* fut joué peu après, le 18 juin 1816. (Le mariage du duc de Berri avait été célébré la veille). La musique d'Hérold eut tant de succès que Théaulon lui offrit immédiatement le livret en trois actes des *Rosières*.

Tel fut le début d'Hérold. Ses historiens ajoutent qu'il en garda toute sa vie, au fond de son cœur, une extrême reconnaissance. Je le crois bien !

IX

LE PETIT CHAPERON ROUGE

Méhul mourut l'année suivante, et Boieldieu le remplaça à l'Institut. Il avait alors entre les mains le livret du *Petit Chaperon rouge*, que Théaulon avait fait pour lui. Pensant que *noblesse oblige*, il prit à cœur de justifier le choix qui venait de consacrer officiellement ses succès. Il écrivit donc sa partition avec un soin extrême, et une pureté de style tout à fait académique. Celui qui a dit que *le Petit Chaperon rouge* avait été son discours de réception a dit un mot aussi juste que spirituel. « Là, dit M. Fétis, la manière de Boieldieu est plus grande, les idées sont plus abondantes; le coloris musical est plus varié que dans les ouvrages précédents. » M. Fétis dit très-vrai; mais il aurait dû ajouter que Boieldieu n'avait pas encore rencontré, dans le cours d'une carrière assez longue déjà, un *poëme* où il y eût autant d'imagination, de mouvement, de passion, de couleur, des caractères aussi franchement accusés, des situations aussi variées et aussi fortes.

Je ne vois qu'une chose à reprocher à la conception, si ingénieuse d'ailleurs, de Théaulon, c'est cet anneau magique dont le

comte Rodolphe est armé, et qui le rend irrésistible. Si ce Richelieu d'un nouveau genre n'a pas besoin de plaire pour triompher, ses succès n'ont rien de flatteur. Était-il donc plus difficile à l'auteur de donner à son héros la beauté, l'esprit, la grâce, le charme, que de lui passer au doigt un talisman? Au troisième acte, Nanette, racontant à l'ermite sa rencontre avec le comte, termine ses couplets par ce refrain :

Ce n'est pas ma faute, mon père,
C'est qu'il avait un talisman.

Elle a raison, ce n'est pas sa faute, et voilà justement ce qui jette du froid sur la pièce. Un drame est un combat entre des intérêts opposés et des volontés contraires. Si les volontés sont anéanties ou seulement dominées par un pouvoir supérieur, il n'y a plus de drame.

Théaulon, cependant, savait trop bien son métier pour faire une pièce sans lutte. Il y a lutte entre Rodolphe et Roger, qui sont rivaux, tout à la fois, d'amour et de puissance. Il y a lutte entre l'influence magique de l'anneau et le pouvoir surnaturel de l'ermite, qui finit par l'emporter. Rose-d'Amour est bien attaquée et bien défendue : je crois seulement qu'elle intéresserait davantage si elle se défendait elle-même.

Cet ermite, qui a deux cents ans passés, est d'ailleurs un personnage assez bizarre. Il a d'étranges caprices. Il connaît le secret de la naissance de Rose-d'Amour, qui est la nièce du comte Rodolphe. Il pourrait, d'un mot, terminer la pièce dès la première scène, et il n'a aucune raison pour se taire. Son but, apparemment, est de donner à Boieldieu le temps d'écrire sa belle partition. Ce motif est excellent ; mais on a pourtant le droit de s'étonner que l'auteur n'en ait pas cherché un autre.

Original en tout, cet ermite chante, au commencement du troisième acte, des vers qui dépassent de beaucoup le niveau habituel de la poésie d'opéra comique. MM. les directeurs ayant jugé, sans

doute, que cette tirade était inutile et qu'elle ralentissait l'action, je ne l'ai jamais entendue au théâtre, et je présume que la plupart de mes lecteurs n'auront pas été plus heureux que moi. Ils ne me sauront donc pas mauvais gré, je l'espère, de la leur faire connaître.

Voici bientôt la nuit, et le destin sévère
Vient d'ajouter un jour au fardeau de mes ans.
Deux siècles sont passés depuis que sur la terre
Je traîne ma misère et mes pas chancelants.
Quoi! j'ai vu des mortels la foule anéantie
S'abîmer dans l'éternité,
Et moi, la mort m'oublie!
Le ciel dédaigne-t-il de m'arracher la vie?
Ou me condamne-t-il à l'immortalité?

Ce qui est destiné au chant proprement dit est beaucoup plus faible, et ne mérite guère d'être cité. Mais le musicien, une fois lancé, ne s'est point arrêté comme le poëte, et jamais il ne s'est élevé plus haut. Le récitatif, le chant, l'harmonie, l'instrumentation, tout, dans ce morceau, a un caractère de force et de grandeur dont les œuvres précédentes de l'auteur n'avaient offert aucun exemple. A côté du Boieldieu que l'on connaît, y en avait-il donc un autre auquel les circonstances n'ont pas permis de se révéler? Boieldieu n'a travaillé qu'une fois pour le grand Opéra, et, comme on le verra bientôt, dans les circonstances les moins favorables. N'est-il pas surprenant que, de 1812 à 1830, les conducteurs de cette vaste machine, qui ne risquaient rien, puisque la liste civile payait les frais de leurs tentatives avortées, n'aient pas essayé une seule fois l'auteur de *Beniowski?*

L'air de l'ermite n'est pas le seul morceau du *Petit Chaperon rouge* où le style de Boieldieu se soit agrandi. Le second duo de Rodolphe et de Rose-d'Amour est aussi dessiné hardiment, habilement conduit, plein de passion ardente chez Rodolphe, de pudeur naïvement confiante d'abord, puis détrompée et révoltée, d'indignation, de terreur et d'accents pathétiques du côté de Rose. Il y a là, dans quelques passages, par exemple dans la phrase : *Rose,*

daigne m'entendre, une chaleur, une énergie qui fait penser à *la Vestale*. La partie gracieuse et tendre n'en a pas été pour cela plus négligée, et n'en est pas moins riche. Les deux airs de Rodolphe, où Martin était si brillant, comptent parmi les inspirations les plus heureuses de Boieldieu, le second surtout, qui est écrit avec une rare élégance, une verve singulière, et qui est imprégné des ardentes passions dont le comte est agité. Le premier duo de ce personnage avec Rose-d'Amour n'est que gracieux, celui qu'il chante avec Nanette me paraît bien supérieur. Boieldieu y a déployé un art infini. Toutes les péripéties de cette scène — il y en a plusieurs — sont marquées par des changements de mouvement et de rhythme fort bien entendus. Le chant y est toujours facile, distingué, expressif, l'accompagnement riche et pittoresque. C'est assurément un des meilleurs morceaux de la partition. Tout le monde connaît la jolie ronde : *Depuis longtemps, gentille Annette*, etc. : les couplets de Nanette, au troisième acte, ont été moins remarqués, peut-être, et pourtant, même dans le répertoire de l'Opéra-Comique, qui brille surtout par l'esprit, y a-t-il beaucoup de mélodies aussi heureusement trouvées, aussi fines, aussi bien appropriées à la pensée du poëte, au caractère, à la condition du personnage et à la situation où il se trouve ! J'ai lu jadis, — que ne puis-je la retrouver aujourd'hui ! — une lettre écrite par Boieldieu à un homme qui lui avait demandé de la musique pour une romance. Après avoir gardé ses vers pendant six ou huit mois, Boieldieu les renvoyait à l'auteur désappointé, en protestant de sa bonne volonté, et en se plaignant du peu de fécondité de son imagination. « Une romance, disait-il, est un bon mot qu'il faut trouver. J'ai cherché longtemps, et inutilement : pardonnez-moi, ce n'est pas ma faute. » La faute était probablement à la romance elle-même. Les couplets de Nanette l'avaient bien mieux inspiré. Le bon mot y est, ingénieux, piquant, et assurément trop vif de tour pour avoir été cherché.

Je puis me dispenser de parler de la romance du comte Roger :

Le noble éclat du diadème, etc., je n'apprendrais rien à personne. Qui ne l'a vingt fois entendue ? Quel ténor de salon, artiste ou amateur, ne l'a chantée? Ce qui est moins connu c'est qu'on la doit à M. Ponchard.

Ce très-habile chanteur était chargé du rôle du comte Roger, dont il n'était satisfait qu'à moitié. Et, de fait, celui de Rodolphe, donné à Martin, était beaucoup plus important. Martin avait deux grands airs à dire, très-brillants l'un et l'autre, et quatre duos. Ponchard n'avait qu'un duo court et peu chantant, un trio, et « une cavatine ingrate et difficile dans la scène du songe. » C'est lui-même qui le dit dans une note que j'ai entre les mains, et il a parfaitement raison. La scène du songe est, à mon avis, le morceau le plus faible de cet ouvrage, si riche d'ailleurs. M. Ponchard demandait donc à Boieldieu un autre solo, ne fût-ce qu'une romance, et Boieldieu répondait à M. Ponchard qu'il était fatigué, qu'il ne trouvait plus rien, que son œuvre lui semblait complète, qu'il ne voulait pas la déparer par un morceau superflu et mal réussi. Enfin, comme l'obstiné virtuose revenait sans cesse à la charge, il lui dit un jour, en lui donnant un chiffon de papier :

« Tenez, voilà la douzième que je fais pour vous. Je ne sais si elle vaut mieux que les autres, et je ne vous engage pas à y tenir, car elle ne ferait honneur ni à vous ni à moi. Promettez-moi seulement, quelque parti que vous preniez, de n'en parler à personne.

M. Ponchard fut discret. Il étudia la romance chez lui, n'en fut pas d'abord très-vivement frappé, la comprit mieux à mesure qu'il la travaillait, et n'en reparla à l'auteur lui-même que le jour de la dernière répétition générale. Tout le monde était réuni, la salle pleine, et le garçon d'orchestre mettait la musique sur les pupitres.

— Voulez-vous, lui dit-il alors, que je vous fasse entendre votre romance au foyer?

Boieldieu y consentit. Je laisse parler M. Ponchard :

« Nous prîmes l'accompagnateur et Levasseur (1), qui se trou-
» vait là. Nous nous enfermâmes. Alors, en avocat qui veut gagner
» sa cause, je leur dis la romance, dont l'effet les surprit, les en-
» chanta, et Boieldieu, toujours heureux d'avoir quelque chose
» d'agréable à dire, s'écria : — Oh! mais, à présent, j'y tiens
» autant qu'à tout autre morceau de ma partition! Et puis, elle
» vous appartient autant qu'à moi. »

Cette addition, à laquelle personne ne s'attendait, pas même le chef d'orchestre, eut un succès prodigieux. Elle fut *bissée* à la répétition. Elle fut *bissée* le lendemain à la première représentation, et le public ayant pris cette habitude, Ponchard fut obligé de la chanter chaque soir deux fois de suite. J'offre de parier qu'il ne s'en est jamais plaint.

(1) Ce formidable Bertram, ce rude et tendre Marcel, que l'Opéra n'a pu remplacer jusqu'ici, et ne remplacera peut-être jamais.

X

LES VOITURES VERSÉES.
BOIELDIEU PROFESSEUR DE COMPOSITION MUSICALE, CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR.

Bien qu'il y eût dans *le Chaperon* quelques parties faibles, le succès de cet ouvrage fut très-brillant, et aurait satisfait la vanité la plus exigeante. Boieldieu, qui n'avait point de vanité, éprouvait seulement, en pareil cas, une joie naïve, dont quelques fragments de correspondance, cités plus haut, ont donné la mesure. Mais cette joie ne suffit pas pour le remettre des fatigues que le travail de la composition et celui des répétitions lui avaient coûtées. Sa santé, profondément altérée, lui commanda impérieusement le repos. C'était, hélas! la première atteinte du mal dont il devait mourir. Il rompit momentanément avec la musique, quitta Paris et s'établit à Villeneuve-Saint-Georges, où il venait d'acheter une maison de campagne. Là, il se livra d'abord exclusivement à ces calmes et douces occupations qui sont le plaisir des propriétaires et la récréation des cerveaux surmenés. Pendant près de dix-huit mois, rien ne put l'arracher à ce repos, pas même sa nomination à

la place de professeur de composition au Conservatoire. — On avait créé une classe nouvelle tout exprès pour la lui donner. — Il ne déclina pas cette charge et cet honneur, mais il demanda et obtint que ses élèves iraient chercher leur leçon chez lui.

Adolphe Adam, qui fut le plus remarquable ou le plus heureux de ces élèves, a donné des renseignements précieux sur son enseignement. « Lorsqu'on créa la classe de composition de Boieldieu, les premiers élèves qui y furent admis avaient déjà reçu les impressions de coterie du Conservatoire. Ainsi, Grétry n'était pour eux qu'une perruque, et Rossini qu'un faiseur de contredanses. Quelle ne fut pas leur surprise de reconnaître que celui qui devait leur enseigner la composition professait la plus haute admiration pour ces deux hommes de génie, que nous étions bien loin de regarder comme tels! Il paraîtra sans doute surprenant aujourd'hui, en 1834, qu'un musicien ait été obligé d'apprendre à ses élèves que Rossini était un grand génie : mais il faut se reporter à l'époque dont je parle. On ne parlait au Conservatoire que des *turlututu* (1) de Rossini ; on riait à gorge déployée de ses *crescendo* et de ses triolets en tierces dans les violons. Il fallait alors non-seulement de la conscience, mais encore du courage à un compositeur français pour se mettre en hostilité avec ses confrères (2) en rendant justice à l'immense talent de Rossini, dont on ne connaissait en France que deux ou trois partitions. Sitôt qu'il en paraissait une nouvelle, Boieldieu convoquait toute sa classe; l'un de nous se

(1) Quelques-uns disaient *tirlititi*. Certains feuilletonistes l'appelaient le *signor Vacarmini*. Ne laissons tomber dans l'oubli aucune des heureuses formules adoptées par les critiques musicaux de ce temps-là.

(2) Berton a protesté vigoureusement contre le succès du *Barbier de Séville* par des articles et une brochure que j'ai lus. Cherubini n'écrivait pas, mais il tonnait de vive voix contre l'audacieux novateur, et disait à un professeur de chant, que j'ai connu, lorsqu'il s'agissait de préparer les morceaux de concours : « *Surtout, pas de Rossini, qué je n'entends rien à cette mousique-là.* » Il faut ajouter, pour être juste, que cette mauvaise humeur de Cherubini ne dura pas longtemps, et, que plus tard, il prit Rossini en grande affection. Habeneck, appelé à décider, en 1818, la question de savoir si l'on jouerait ou non *le Barbier* au Théâtre-Italien, répondit que cette œuvre légère ne méritait pas d'être offerte à un public que l'on devait respecter. Il m'a conté cette histoire lui-même, beaucoup plus tard, en faisant son *meâ culpâ*.

mettait au piano, et l'on exécutait d'un bout à l'autre le nouveau chef-d'œuvre, tandis que notre professeur nous en faisait remarquer les légères taches et les nombreuses beautés. — Mes enfants, disait-il ensuite, voilà la meilleure leçon que je puisse vous donner. Il faut avant tout étudier les auteurs qui ont du talent, et on ne reprochera pas à celui-ci d'en manquer.

» Ce que Boieldieu aimait le moins, c'était la musique contournée et manquant de mélodie.

» Je ne puis résister au désir de raconter la première leçon de composition qu'il me donna, parce qu'elle peint la manière de l'homme, et sa perspicacité à découvrir une mauvaise tendance chez l'élève, et son habileté à changer les mauvaises dispositions. Quand j'eus le bonheur d'être admis dans la classe de Boieldieu, j'étais un peu comme tous les jeunes gens qui commencent à s'occuper de composition. La forme était tout pour moi, et le fond fort peu de chose. J'avais une grande estime pour les modulations et les transitions baroques et un souverain mépris pour la mélodie, dont je ne concevais pas même qu'on se servît. Un de mes amis m'avait une fois mené aux Bouffes, où l'on jouait *le Barbier* de Rossini, et je m'étais sauvé après le premier acte, furieux contre ce sot public, qui accordait ses applaudissements à de telles misères.

» Je fais ici ma confession : voilà comme je pensais quand j'entrai chez M. Boieldieu. Il me demanda de lui donner un échantillon de mon savoir-faire, et, deux jours après, je lui portai un morceau stupide où il n'y avait ni chant, ni rhythme, ni carrure ; mais, en revanche, force dièses et bémols, et pas deux mesures de suite dans le même ton. Je croyais avoir fait un chef-d'œuvre.

» — Mon bon ami, me dit M. Boieldieu, quand il eut examiné mon papier de musique, qu'est-ce que cela veut dire?

» L'indignation me saisit :

» — Comment, monsieur, lui répliquai-je, vous ne voyez pas ces modulations, ces transitions enharmoniques?

» — Si fait vraiment, reprit-il, j'y vois fort bien tout cela. Mais

les choses essentielles, la tonalité, un motif? Allez-vous-en à votre piano, faites-moi une petite leçon de solfége à deux ou trois parties d'une vingtaine de mesures, et sans moduler surtout, et vous m'apporterez cela dans huit jours.

» — Mais je vais vous faire cela tout de suite, m'écriai-je.

» — Non, me répondit-il, il faut tâcher que cela ne soit pas trop plat, et huit jours ne vous sont pas de trop.

» Je retournai chez moi, et, riant d'une telle besogne, je voulus me mettre à l'œuvre; mais, dans l'habitude que j'avais de tendre mon imagination vers un tout autre but, je ne pouvais pas trouver une idée mélodique. Au bout de huit jours, j'apportai ma vocalise, qui était bien faible.

» — A la bonne heure! me dit Boieldieu, au moins cela a forme humaine; mais il y manque bien des choses. Nous ferons encore ce travail-là pendant quelque temps.

» Il ne me fit faire autre chose pendant trois ans; puis il me dit:

» — Maintenant, vous avez peu de chose à apprendre. Étudiez l'orchestration et les effets de scène, et vous irez.

» Trois mois après, il me fit concourir à l'Institut sans trop de désavantage. »

Que pourrais-je ajouter à ce récit?

De 1818 à 1825, Boieldieu, comme je l'ai dit, écrivit peu. Il fit jouer en 1820 *les Voitures versées*. C'était une des partitions qu'il avait rapportées de Russie. Il en retoucha seulement plusieurs morceaux. Il en ajouta même de nouveaux, dit-on, et cela n'est pas difficile à expliquer. A Saint-Pétersbourg, il n'avait pas eu Martin pour interprète, et comment résister à la tentation d'exploiter les immenses ressources qu'offrait, à un compositeur mélodiste, la prodigieuse voix de Martin? L'excellent air bouffe de Dormeuil : *Apollon toujours préside*, etc.; son duo avec sa fille : *Connais-tu le destin des dames de Paris?* duo bien supérieur à l'air, et les variations sur la chanson : *Au clair de la lune,* n'ont pu évidemment être écrits, tels que nous les connaissons, que pour Martin. Tout le

monde sait par cœur ces beaux morceaux, sur lesquels il n'y a plus aujourd'hui rien à dire, sinon que le couplet italien ajusté sous l'air : *Au clair de la lune* est prosodié de façon à faire frémir toute oreille un peu familiarisée avec la langue de Métastase, et le plus curieux de l'affaire, c'est que, dans la pièce, cet air est mis en avant comme une leçon à l'adresse des amateurs de musique italienne, et un bon tour qu'on leur joue.

« Ce n'est pas que je ne sois un peu de l'avis de ceux qui trouvent que la musique française a bien aussi son mérite, et que les Grétry, les Méhul et les Dalayrac étaient, quoique Français, d'assez jolis compositeurs. Mais la mode! la mode! Il faut bien suivre la mode et les usages du grand monde. Cependant pour tout concilier, j'ai imaginé à notre dernière réunion d'amateurs de leur chanter quelques-uns de nos vieux airs avec des paroles italiennes, et alors ils criaient : Bravo! bravo! Il n'y a que les Italiens pour faire de la musique pareille!... Certainement, ils la font excellente. Mais quand on peut leur opposer des airs comme *Ma tendre musette*, et *Au clair de la lune, mon ami Pierrot....* »

Dupaty, qui a écrit cette tirade éloquente, ne savait pas, apparemment, que l'air : *Au clair de la lune* était l'œuvre du Florentin Lulli. Il ne réfléchissait pas que Grétry était de Liége. Et quelle comparaison faire entre ces petites phrases de seize mesures qu'il cite, et le duo de l'*Olympiade*, ou celui du comte Robinson, avec don Geronimo? Dupaty croyait-il d'ailleurs que des mots italiens alignés sous un air français empêcheraient qu'on le reconnût?

Il avait assurément de meilleures raisons à donner que celles qu'il donne, et pouvait appuyer sa thèse d'arguments plus concluants que l'air : *O ma tendre musette*. Il n'avait, pour cela, qu'à ouvrir les partitions de son collaborateur. Comment Boieldieu ne lui a-t-il pas fait quelques observations sur ce passage, dont il devait rire plus que personne?

Malgré tout le mérite de la musique, et la popularité dont jouirent immédiatement les variations sur l'air : *Au clair de la lune*, *les Voitures versées* n'eurent pas le succès éclatant qui avait signalé l'apparition du *Petit Chaperon rouge*. C'est que la pièce, œuvre d'un littérateur spirituel et froid, n'offrait aucun intérêt. Si le premier

acte amuse par moments, le second est absolument vide, et l'on ne saurait imaginer rien de plus insipide que les coquetteries de M. Florville avec les trois sottes filles de M. Dormeuil.

En 1821, le baptême du duc de Bordeaux donna lieu à des fêtes magnifiques, et Boieldieu fut employé à la confection d'un grand opéra de circonstance en trois actes, ayant pour titre : *Blanche de Provence.* Il avait pour collaborateurs Cherubini, Paër, Kreutzer et Berton. De cette partition, qui dut être assez volumineuse, il n'est resté qu'un joli chœur de Cherubini qu'on exécute de temps en temps aux concerts du Conservatoire. J'ignore quelle fut la part de Boieldieu dans cette partition mort-née, et personne, je le présume, ne s'en inquiète plus que moi. Pour le récompenser de cet acte de dévouement, car c'en était un, on le nomma chevalier de la Légion d'honneur. Mais on avait affaire à un homme fier, qui, précisément parce qu'il était au-dessus de la vanité, avait un juste sentiment de sa valeur, et de la dignité de l'art. Ce qui en eût flatté tant d'autres le blessa. Il n'accepta pas la distinction qui lui était offerte.

— Si, dit-il, on l'eût accordée à ceux de mes ouvrages antérieurs qui ont eu le bonheur de réussir, je l'aurais reçue avec reconnaissance, mais ce que je viens de faire tout récemment ne mérite pas, en vérité, tant d'honneur.

Ce refus, probablement, fit scandale dans les régions administratives et à la cour : mais Louis XVIII était un homme d'esprit.

Peu après, Boieldieu fut mandé aux Tuileries. Depuis 1815, il était *accompagnateur adjoint de la chambre du roi.* Il avait, de temps en temps, quelque service à y faire. Aussitôt que le roi l'aperçut, il lui fit signe d'approcher. On sait qu'il ne quittait jamais son fauteuil. Il lui présenta la décoration avec un geste et un sourire pleins de grâce.

— Mon cher Boieldieu, j'espère que, de ma main, vous ne la refuserez pas. Si je vous la donne, c'est pour tout ce que vous avez fait, et pas du tout pour ce que vous venez de faire.

Ce fut à la même époque, et par suite, probablement, des mêmes circonstances, que Boieldieu fut attaché à la maison de la duchesse de Berri en qualité de compositeur. Ces charges de cour n'étaient guère que des prétextes à émoluments, des moyens d'accroître l'aisance des artistes, et d'éloigner d'eux les soucis de la vie matérielle.

Aussitôt qu'il fut décoré, Boieldieu s'aperçut que Catel ne l'était pas. Il en souffrit, et son désir le plus vif fut d'obtenir la réparation de ce qui lui paraissait une injustice. Une occasion favorable se présenta, et il la saisit. M. le vicomte Sosthènes de La Rochefoucauld, aujourd'hui duc de Doudeauville, à cette époque « aide de camp du roi, chargé du département des beaux-arts, » donna un dîner où furent invités la plupart des compositeurs en renom. Catel en était. Boieldieu fut placé, à table, à côté de l'amphitryon.

— M. le vicomte, lui dit-il tout à coup, est-ce qu'il n'y a pas ici quelque chose qui vous choque?

— Que voulez-vous dire?

— Je viens de faire des yeux le tour de la table. Tous mes confrères ont quelque chose à leur boutonnière, un seul excepté... Qui de nous, cependant, a mérité mieux que lui cet honneur?

— Vous avez raison, et je vous remercie.

Quelques jours après, le brevet de légionnaire arriva chez Catel, qui était loin de s'y attendre, et à qui la surprise et la joie ne firent pas tourner la tête. Il sut bientôt, sans doute, quelle part Boieldieu avait prise à cette affaire, et lui dit un jour, si j'en crois Adolphe Adam :

— C'est un mauvais service que tu m'as rendu. On ne saura plus comment me reconnaître à l'Institut. J'étais le seul qui ne fût pas décoré. Quand on voulait me désigner à quelqu'un, on lui disait : « Tenez : monsieur Catel, c'est ce monsieur, là-bas, celui qui n'a pas la croix d'honneur. » Désormais, je serai perdu dans la foule.

— Eh bien, lui répondit Boieldieu, porte-la par amitié pour moi. Je n'osais plus sortir avec toi. J'étais humilié lorsqu'on nous rencontrait ensemble.

Louis XVIII mourut, Charles X monta sur le trône, et il plut de nouveau des pièces de circonstances. Celle de l'Opéra eut trois actes et six auteurs : — Ancelot, Giraud et Soumet, — Boieldieu, Berton et Kreutzer. Le premier acte était donc d'Ancelot et de Boieldieu. La Société des concerts du Conservatoire en a exécuté, il y a un an ou deux, un chœur de druidesses d'une harmonie douce, d'une mélodie pleine de grâce, et d'une couleur charmante. Il y avait aussi une romance très-élégante : *Un jour, le front couronné de verveine,* etc., que chantait l'héroïne, druidesse amoureuse du chef des Franks. *Pharamond* fut représenté le 10 juin 1825, quand la cour revint de Reims après le sacre. Ce ne fut qu'un épisode peu important de la vie de Boieldieu, occupé en ce moment même à préparer l'œuvre qui devait le plus illustrer son nom.

XI

LA DAME BLANCHE

Le Barbier de Séville de Rossini fut joué à Paris pour la première fois le 26 octobre 1819, grâce à la forte et persévérante volonté de Garcia. Le succès de ce chef-d'œuvre et l'immense sensation qu'il produisit ayant surmonté assez promptement toutes les résistances, on fit connaître coup sur coup au public *la Pietra del Paragone*, *il Turco in Italia, Cenerentola, l'Italiana in Algieri, la Gazza Ladra, Tancredi*, *Otello*, *Elisabetta*, *Mosè in Egitto, Ricciardo e Zoraide, la Donna del Lago,* etc. L'apparition presque simultanée de tant d'œuvres si diverses de caractère, écrites d'un style si nouveau, si hardi, si brillant, où le génie éclatait avec tant de splendeur et de profusion, fit un effet extraordinaire qu'on ne saurait imaginer aujourd'hui. Une véritable révolution s'opéra dans l'art en moins de quatre ans, et tout le monde en subit l'influence, les artistes comme le public. Les compositeurs déjà vieux, brusquement dérangés dans leurs habitudes, et jetés violemment hors de leur voie, s'épuisaient en efforts désespérés, mais

inutiles, pour résister au courant qui les entraînait. Ceux d'entre les jeunes gens qui avaient de l'intelligence, de l'imagination et de l'audace s'y jetèrent résolûment et avec ardeur. Hérold et M. Auber semblèrent un moment y noyer leur individualité, qui en émergea bientôt plus vigoureuse et plus brillante. On a déjà pu voir par ce que j'ai dit ci-dessus, ou plutôt par ce qu'Adam a raconté de l'enseignement de Boieldieu, que l'auteur du *Chaperon* ne fut pas de ceux qui résistèrent. Il avait trop d'esprit, trop de goût pour ne pas comprendre les faits nouveaux qui venaient agrandir le domaine de l'art; il était trop habile pour n'en pas tirer parti. Il étudia Rossini comme il avait étudié Cimarosa. Il s'en appropria tout ce qui pouvait lui servir, la vivacité du tour, l'énergique précision du rhythme, la richesse et l'éclat de l'instrumentation, le large développement des morceaux d'ensemble, la variété contrastée des mouvements, l'art de surprendre l'oreille par des modulations inattendues. Mais il garda tout ce qui constituait sa personnalité, la nature de ses idées, son sentiment, sa grâce, son goût, la finesse et le charme de son esprit. Bref, au milieu de cette sorte de tourmente, il ne perdit pas le sang-froid un seul instant, et ne tomba jamais dans l'imitation servile. Il resta lui-même, et ajusta seulement à sa taille l'étoffe magnifique qui lui arrivait d'Italie.

Tout musicien de bonne foi reconnaîtra que l'ouverture de *la Dame Blanche*, les deux airs de Georges Brown, le trio du premier acte, le finale du second sont taillés sur un patron que, jusque-là, Boieldieu n'avait jamais suivi, que son style y semble, à plus d'un égard, renouvelé. Et cependant, le fond des idées, le tour de la phrase mélodique, le sentiment, la couleur, tout ce qui est l'expression de l'homme lui-même, et la révélation de son âme, porte, plus profonde et plus vive que jamais, cette empreinte spéciale et si facile à reconnaître que Boieldieu a mise à son œuvre entier, et qui le distingue de tout autre.

Un fait suffira pour faire voir à quel point Rossini s'était em-

paré de son imagination. Son frère cadet, éditeur de musique (1), avait acheté une maison de campagne à Cormeilles, près d'Argenteuil, et la faisait remettre à neuf avant de s'y installer. Il y avait marqué une chambre pour l'auteur du *Chaperon*. Il lui dit un jour :

— Ta chambre est prête ; il n'y manque plus que le papier, parce que j'entends que tu le choisisses toi-même.

— En ce cas, dit le compositeur, donne-moi deux exemplaires de la partition d'*Otello* (2).

M. Léon Méneau, qui a conté cette anecdote dans *le Ménestrel* du 24 février 1861, ajoute qu'il monta lui-même à l'échelle, colla de sa main les précieux feuillets dans leur ordre de pagination, et dit, après avoir achevé ce singulier travail : — Je pourrai de mon lit, chaque matin, étudier le grand maître.

Les sociétaires de l'Opéra-Comique avaient été soumis assez arbitrairement, sous l'Empire, à l'autorité d'un fonctionnaire créé par un décret du 1er novembre 1807, avec le titre de surintendant des théâtres de la cour. La Restauration, en ce qui les concernait, avait substitué au surintendant des théâtres de la cour un gentilhomme de la chambre, qui, à force d'intervenir dans leurs affaires

(1) En racontant les premiers pas de Boieldieu dans la carrière, j'ai oublié de dire qu'il avait été éditeur de musique lui-même, avant son départ pour la Russie. Il s'était associé, à cet effet, avec Cherubini, Méhul, R. Kreutzer, Rode et Nicolo Isouard. Leur magasin était situé rue de la Loi, n° 268. (La rue de la Loi est aujourd'hui la rue de Richelieu, et je ne me charge pas d'expliquer comment elle pouvait compter alors tant de numéros.) J'ai sous les yeux, au moment où j'écris ces lignes, des morceaux détachés de *Ma Tante Aurore* portant cette adresse : *rue de la Loi, n° 268, vis-à-vis la rue de Ménars.* Ils portent aussi l'estampille de l'association. C'est une étoile à six pointes, et sur chaque pointe est inscrit un des noms qui forment la raison sociale. A côté de cette étoile est la signature *A. Boieldieu.* Le magasin de M. Boieldieu jeune était, sous la Restauration, rue Richelieu, n° 92. Je ne saurais affirmer que ce fût le même fonds, mais on peut conjecturer que les six artistes associés n'avaient guère le temps ni peut-être la capacité de diriger avec tout le soin nécessaire les mille détails d'une entreprise commerciale, qu'ils eurent besoin d'un gérant, et que M. Boieldieu jeune fut ce gérant. Je dois ajouter pourtant que Nicolo resta éditeur de musique, que sa veuve exploita son fonds après lui, et qu'elle le vendit à M. Troupenas. Il appartient aujourd'hui à MM. G. Brandus, Dufour et Cie.

(2) M. Boieldieu jeune en avait fait une édition.

intérieures, les avait mis à deux doigts d'une catastrophe financière. Vers 1825, ce gentilhomme de la chambre, qui était M. le duc d'Aumont, imagina, pour sortir d'embarras, de déléguer ses pouvoirs à Guilbert de Pixérécourt, littérateur de second ordre, mais administrateur actif et habile, qui entreprit de sauver l'établissement d'une ruine imminente. Ce fut lui, dit-on, qui eut l'heureuse pensée d'associer Scribe et Boieldieu.

La littérature subissait alors, comme la musique, une sorte de révolution. Les poëmes de lord Byron, les romans de sir Walter Scott étaient dans toutes les mains, faisaient travailler toutes les têtes, influaient même sur les modes. On ne voyait que *plaids* écossais, écharpes et robes à larges carreaux de couleurs diverses, très-vives de teinte. Le théâtre obéissait à cette impulsion. Les sujets écossais y étaient en grande faveur. Scribe trouva dans deux romans de sir Walter Scott, *le Monastère* et *Guy Mannering*, des idées qui lui parurent fécondes ; et, les combinant avec son habileté ordinaire, il en fit *la Dame Blanche*, dont Boieldieu se chargea d'écrire la musique. Ce fut, quoi qu'en aient dit quelques historiens ou biographes, celle de ses partitions qui lui prit le moins de temps. Guilbert de Pixérécourt, qui, pour lui donner du cœur, avait remis au théâtre *Beniowski*, le pressait vivement, parce qu'il était pressé lui-même. Je ne saurais dire à quelle date le manuscrit du poëte arriva aux mains du compositeur, mais j'ai entre les mains des notes de M. Ponchard d'où il résulte que le second et le troisième acte de *la Dame Blanche* furent presque improvisés. Laissons parler le célèbre ténor :

« ..... Notre compositeur était déjà sous l'influence de la maladie qui a fini par nous l'enlever... Il nous convoqua le 5 novembre pour prendre connaissance des morceaux déjà faits. Ils étaient au nombre de sept. Nous arrivons donc ledit 5 novembre, et nous nous mettons à déchiffrer ce qui composait à peu près le premier acte. Nous étions tellement ravis que cela avait l'air d'aller tout seul. Pourtant, arrivés à un certain duo, où Mlle Boulanger et moi

fûmes moins heureux et moins inspirés, Boieldieu s'écria qu'il renonçait à ce duo et qu'il le changerait. Nous eûmes beau vouloir rejeter sur nous le manque d'effet qu'avait produit ce morceau, il ne voulut rien entendre et le condamna sans pitié. Restait à six le nombre des morceaux composés. Il fut convenu que, pour ne pas interrompre le travail qui lui restait à faire, nous continuerions à venir chez lui tous les matins répéter les anciens morceaux et les nouveaux qu'il y aurait ajoutés. Cela dura une quinzaine de jours. Puis nous allâmes au théâtre continuer nos répétitions, et mettre en scène les premiers actes, dont la musique nous ravissait. »

Parmi les sept premiers morceaux dont il est question dans ce récit se trouvait probablement l'air de Georges Brown : *Ah! quel plaisir d'être soldat*, qui était pour Ponchard une ancienne connaissance. En 1823, quand le directeur de l'Odéon avait obtenu la permission d'ajouter au genre qu'il exploitait, c'est-à-dire à la tragédie et à la comédie, des traductions d'opéras étrangers, il avait fait faire, en manière de prologue, une pièce d'ouverture, intitulée, si ma mémoire n'est pas en défaut, *le Premier Prix*. Plusieurs compositeurs avaient été mis à contribution pour ce petit ouvrage, et Boieldieu s'était chargé d'un air qui débutait par ce vers : *La belle chose qu'un tournoi*. M. Ponchard, pour répondre à ceux qui ont prétendu que Boieldieu avait le travail lent et difficile, raconte qu'il alla chez lui, à Villeneuve-Saint-Georges, pendant les vacances de la semaine sainte de cette même année 1823, avec d'autres artistes de l'Opéra-Comique. « Nous y passions des journées et des soirées ravissantes, dont Boieldieu et Pradher remplissaient tous les instants par leurs aimables et spirituelles causeries, et par des divertissements qu'ils savaient imaginer. Après une de ces soirées... nous nous séparâmes vers minuit. Le lendemain, avant le déjeuner, Boieldieu nous dit : — Il faut que je vous consulte sur l'air que j'ai fait pour l'Odéon, hier au soir, avant de me coucher. — Il se mit au piano, et nous joua l'air : *La belle chose qu'un tournoi*, qui n'est autre que celui de *la Dame Blanche : Ah! quel plaisir*, etc. Nous fûmes

tous étonnés et enchantés du mérite du morceau, et de la promptitude avec laquelle il avait été fait... »

Quant au duo dont il a été parlé ci-dessus, et que Boieldieu refit, ce morceau avait pour thème les devoirs de l'hospitalité. Il fut remplacé par le duo : *Il s'éloigne, il nous laisse ensemble,* qu'on appelle communément le *duo de la peur.* Ainsi Boieldieu, en cette affaire, fit un bien autre tour de force que celui de changer sa musique, ce qui, évidemment, lui coûtait peu : il obtint que le poëte changeât ses paroles.

« Pour le troisième acte, dit encore M. Ponchard, Boieldieu était inquiet. Il ne le trouvait pas de force à soutenir la comparaison avec les deux premiers. L'entrée du jeune homme dans le château de ses pères péchait par quelque chose. Il était reçu par ses vassaux avec des acclamations banales :

Vive, vive Monseigneur!
De ses vassaux il fera le bonheur, etc.

» Un trait de lumière, ou plutôt de génie, illumina Boieldieu. Il se dit que Georges Brown, quoique absent depuis l'âge de six ans du château paternel, devait avoir gardé quelques souvenirs d'enfance. Cette salle d'armes, avec ses grandes figures et sa décoration avait dû frapper ses regards. La chanson que la vieille Marguerite lui disait en l'endormant ou pour le distraire avait dû laisser quelque impression dans son cœur. Alors, sans le secours de son poëte, il imagina cette admirable scène, d'une expression si touchante et si vraie. J'ai été plus d'une fois près de lui pendant qu'il faisait de cette mélodie écossaise un morceau si beau et si développé... »

M. Ponchard oublie *Guy Mannering*, où la scène de la ballade et des souvenirs qu'elle fait revivre se trouve tout entière. Mais si, en effet, Boieldieu ne l'a pas inventée, il a eu le mérite d'en apercevoir toute la portée, d'en pressentir l'effet dramatique, et de l'indiquer à Scribe, qui, de son côté, avait assez d'esprit

pour ne dédaigner jamais un bon conseil. Ce chœur délicieux : *Chantez, joyeux ménestrel,* n'est effectivement qu'une chanson écossaise, arrangée, développée par le compositeur français. Mais de quels détails ingénieux il l'a embellie! Avec quel art et quel tact exquis il a su l'adapter à la situation donnée! Une simple ballade est devenue, sous son habile main, une scène tout entière.

Comme on l'a vu plus haut, les répétitions de *la Dame Blanche* avaient commencé le 5 novembre. La première représentation eut lieu le 10 décembre. Trente-cinq jours suffirent donc à l'étude de cette volumineuse partition, qu'on apprenait morceau par morceau, à mesure que le compositeur les terminait. On n'a pas coutume, dans nos théâtres, d'aller aussi vite. J'ai déjà dit que le directeur avait de fortes raisons pour ne pas perdre un moment, et, d'ailleurs, les acteurs, comprenant le mérite de l'œuvre à mesure qu'ils la connaissaient mieux, et pressentant un grand succès, mettaient à leur travail préparatoire une ardeur et un zèle extrêmes. C'était l'élite de la compagnie d'alors, Mme Rigaud, Mme Boulanger, M. Ferréol, M. Henri Deshayes. Tous avaient du talent, et ont laissé de beaux souvenirs. Je ne crois pas que le sort ait jamais offert à M. Ponchard un rôle aussi bien approprié à ses moyens, aussi avantageux, aussi brillant que celui de Georges Brown. Il y était plein de naturel, de gaieté, de verve; il amusait, il intéressait, il animait la scène, il tenait incessamment le spectateur en haleine. Il était l'homme du rôle. Malgré le talent des artistes qui ont succédé à M. Ponchard, talent souvent remarquable, et que je ne veux nullement déprécier, je ne crois pas que ce rôle de Georges Brown ait jamais été rendu avec autant de perfection qu'il le fut alors.

Boieldieu eut donc cet avantage et ce bonheur, que la fortune n'accorde pas toujours aux compositeurs, d'être compris par ses interprètes, et, conséquemment, par le public. On était peu accoutumé, à l'Opéra-Comique, à ces grands morceaux renfermant plusieurs parties distinctes et complètes en elles-mêmes. Les musi-

ciens français n'avaient encore osé suivre que d'assez loin, et d'un pas bien timide, les beaux exemples qu'en avaient donnés Mozart, Cimarosa, Rossini. Boieldieu eut cette hardiesse, qu'un éclatant succès couronna. Ses innovations ne rencontrèrent aucune résistance. Personne ne trouva l'introduction trop longue, ni le trio qui termine le premier acte trop développé. Tout le monde admira l'art savant et facile qui avait su tirer des incidents d'une vente aux enchères les éléments d'un immense morceau de musique, ainsi que la vérité parfaite et la vivacité avec laquelle étaient exprimés les sentiments divers et les passions opposées que ces incidents faisaient naître. On fut émerveillé de cette abondance mélodique qui semblait n'avoir jamais dit son dernier mot, de la grâce naturelle et de l'élégance suprême des motifs, des effets piquants dont l'harmonie était pleine; — il faut se reporter au temps pour en bien juger; — enfin, de l'instrumentation, dont une exécution très-soignée et très-intelligente faisait valoir tous les détails. Aucune intention du compositeur ne fut dénaturée. Aucune ne fut perdue. Tout fut senti, apprécié à sa juste valeur, et accueilli avec transport. C'est que *la Dame Blanche* était venue à propos, qu'elle répondait, dans la plus exacte mesure, à l'appétit musical, si l'on peut s'exprimer ainsi, du public de cette époque, au degré de compréhension où l'éducation des années précédentes l'avait élevé. Un an avant *le Barbier de Séville, la Dame Blanche* eût été trouvée probablement trop chargée de musique, ornée à l'excès, recherchée, bruyante. Deux ans après *les Huguenots*, elle aurait certainement paru un peu pâle. Les plus belles œuvres n'ont pas toujours le bonheur d'arriver à l'heure précise.

L'art de stimuler l'enthousiasme et de le simuler au besoin, qui, de nos jours, a fait de si beaux progrès, était encore dans son enfance. A cette époque, une pièce pouvait tomber. Le succès de *la Dame Blanche* n'en fut que plus éclatant, et les applaudisseurs gagés, s'il y en eut, n'y ajoutèrent rien. Le plaisir du public alla jusqu'à l'ivresse, et il n'en marchanda pas les témoignages. A un

certain moment, on jeta sur la scène une couronne. Ponchard la ramassa et la porta à Boieldieu, qui se tenait dans la coulisse. Peu après, une seconde couronne arriva. Ponchard la releva encore, et prit le même chemin que la première fois. Mais il fut arrêté par les cris de l'assistance : « Pour vous! pour vous! » L'assistance avait raison. Le mérite d'une œuvre musicale appartient tout entier à son auteur ; mais les interprètes sont pour une part considérable dans l'effet qu'elle produit.

Après la chute du rideau, quand, selon l'usage, le nom des auteurs eut été proclamé et couvert d'applaudissements, le public ému, et qui n'était pas encore satisfait, se mit à crier tout d'une voix : Boieldieu! Boieldieu n'avait pas la moindre envie de se montrer, et n'était pas, d'ailleurs, en costume de présentation. Il avait employé la nuit précédente à *instrumenter* la fin de son ouverture. Il était fatigué de ce travail et des vives émotions de la journée. Ne pouvant surmonter autrement sa résistance obstinée, Henri et Ferréol s'emparèrent de lui et le portèrent littéralement sur le théâtre.

Tout n'était pas dit encore. Une nouvelle manifestation des sentiments du public et des artistes l'attendait chez lui. Il demeurait alors boulevard Montmartre, n° 10, dans une vaste maison, dont la construction du passage Jouffroy a depuis masqué la façade, coupé les lignes architecturales et gâté la belle apparence. Une cour, fermée par une grille, la séparait du boulevard. Il y occupait le quatrième étage, Rossini le premier, et M. Carafa le troisième. A peine y était-il arrivé, qu'un harmonieux concert l'attira à sa fenêtre. Les musiciens de l'orchestre de l'Opéra-Comique, profitant de la disposition des lieux, s'étaient installés dans la cour, et lui donnaient une sérénade. Les artistes de l'Académie royale de Musique devaient suivre cet exemple quatre ans plus tard, et donner, à leur tour, une sérénade à Rossini, après la première représentation de *Guillaume Tell*.

Le succès de *la Dame Blanche* fut proclamé par les journaux de toutes les opinions, qui, en ce temps de polémique ardente, se trou-

vèrent, sur ce seul point, parfaitement d'accord. L'enthousiasme fut général, et il fallut trois cents représentations pour le calmer. Un seul ouvrage réussit à l'Opéra-Comique, en 1826 : ce fut *Marie*, qui établit la réputation d'Hérold. *Marie* alterna avec *la Dame Blanche*. *Fiorella*, jouée le 25 novembre de la même année, n'obtint guère qu'un *succès d'estime*. Les représentations de *la Dame Blanche* ne furent suspendues que par l'apparition de *Masaniello* (27 décembre 1827), où M. Ponchard jouait aussi le principal rôle. Mais l'œuvre de Boieldieu n'a jamais quitté, à proprement parler, le répertoire. Elle y occupe encore, à l'heure qu'il est, une grande place. Ni *Frà Diavolo*, ni *Zampa*, ni *le Pré aux Clercs*, ni *l'Ambassadrice*, ni *le Domino noir*, ni *l'Éclair*, ni *les Mousquetaires de la Reine* n'ont pu l'écarter complétement. Le rôle de Georges Brown a été le cheval de bataille de tous les ténors qui, à l'Opéra-Comique, ont aspiré au premier rang, de M. Audran, de M. Roger. Dernièrement encore, il a servi aux éclatants débuts de M. Léon Achard, et la millième représentation de cet heureux chef-d'œuvre a eu lieu le 16 décembre 1862 avec une solennité tout à fait exceptionnelle. Au moment où j'écris, *la Dame Blanche* compte mille soixante-quatre représentations.

Ce succès inouï, et dont les annales du théâtre n'offrent pas, — à ma connaissance du moins, — un second exemple, eut, dès les premiers jours, un retentissement immense. Il était arrivé au moment où la lutte entre les partisans de la musique française et ceux de la musique italienne était la plus animée ; car on est batailleur dans notre beau pays de France, et l'on y aime mieux disputer avec acharnement du mérite des diverses écoles que de jouir tranquillement des chefs-d'œuvre qu'elles produisent. Les champions de l'école française poussèrent des cris de triomphe dont je trouve l'écho dans une lettre écrite par Boieldieu lui-même à un de ses amis de Rouen (1), quelques jours après la première représentation.

(1) M. Fournier, professeur et marchand de musique en cette ville, dont le fils, aujourd'hui, occupe dans l'administration une place importante.

« Cher bon ami,

» Je commence par vous remercier de la part que vous et votre famille avez prise à mon succès, et cela y ajoute beaucoup, soyez-en sûrs; aussi, en voyant pleuvoir sur moi cette grêle d'applaudissements, je me disais : *Ils vont être bien contents à Rouen*. Il est de fait que je n'ai jamais vu pour moi ni personne, depuis que je suis cette carrière, un succès qui fasse autant de *froufrou*. Je ne sais à quoi cela tient, mais il est au delà de toutes mes espérances.

» Grands personnages, artistes de toutes les écoles, bourgeois, tout concourt à me faire manger des confitures. Mme la duchesse de Berri, qui avait assisté à la première représentation, y est revenue samedi dernier; elle m'a fait demander dans sa loge et m'a comblé des marques de cette bienveillance qui n'est pas ordinaire. Je lui ai demandé la permission de lui dédier ma partition, ce qu'elle a accepté avec un plaisir très-évident et très-flatteur pour moi. Sans la fâcheuse nouvelle de la mort de l'empereur Alexandre (nouvelle dont je suis bien affligé, vous pouvez le croire), le roi serait venu à notre *Dame Blanche*.

» Enfin, vous le dirai-je? mon succès paraît être un succès national, qui fera, à ce que tout le monde me dit, époque dans l'histoire de la musique. Il est de fait que la musique étrangère avait tout envahi, et que le public était persuadé que l'on ne pouvait que se traîner à la suite de Rossini. La tâche n'était pas facile de le faire revenir de ce préjugé que la musique que l'on faisait depuis quelques années ne faisait qu'accroître... J'ai la gloire de l'avoir vaincu, et les artistes français, peintres, littérateurs et musiciens m'adressent continuellement des remercîments; mais je crains que le zèle mal exprimé, ou exprimé avec passion, ne vienne troubler l'harmonie. Les rossinistes paraissent furieux; ils n'aspirent qu'au moment de prendre fait et cause pour leur idole. Mais ce

qu'il y a de drôle dans tout ceci, c'est que pendant qu'on se querelle pour nous, nous sommes à merveille ensemble, Rossini et moi. Nous logeons dans la même maison, et il est venu, avant-hier, m'embrasser avec effusion, rien que sur ce qu'on lui a dit de ma *Dame Blanche*, car il n'a pu avoir de loge que pour aujourd'hui. Il dîne chez moi vendredi, et, quelques jours après, nous dînerons chez lui. Enfin, il me prouve le désir que nous soyons bien ensemble, et, de mon côté, je partage très-sincèrement ce désir. »

On voit par cette lettre, précieuse à plus d'un titre, que le bruit qui, de tous côtés, résonnait à ses oreilles, ne l'avait point étourdi, et que l'enivrement du succès n'avait altéré en rien l'aimable simplicité de son paisible caractère. Ses élèves, qui, naturellement, portaient l'élan de la joie et la chaleur de l'enthousiasme plus loin que tout le monde, lui dirent un jour :

— Qu'on vienne donc nous parler encore de Rossini! Vous êtes bien au-dessus de lui, vraiment!

— En effet, répondit-il, je m'en aperçois tous les jours en montant mon escalier.

Dans une autre lettre *du même au même*, écrite vers la même époque, je trouve un passage qui fait voir combien étaient sincères les sentiments de douce confraternité qui unirent ces deux grands artistes.

« J'ai, lundi, un grand concert chez le ministre de la maison du roi. On y chante de *la Dame Blanche*. Je tiens le piano, et Rossini chante la partie de Féréol dans le trio du premier acte. Il dit cette partie comme un ange et avec beaucoup de comique. Nous avons répété hier chez moi, et nous avons ri comme des fous. M. le duc d'Aumont s'est brouillé avec M. le vicomte de La Rochefoucauld en ne voulant pas permettre aux acteurs de Feydeau de chanter. On est obligé de se passer d'eux. C'est Adolphe Nourrit, Mlle Cinti et Rossini qui les remplacent. Entre nous, cela n'en va pas plus mal, Ponchard excepté, dont Nourrit est très-loin pour l'élégance et l'exécution. On ne s'attend pas à ce que Rossini

chante; c'est une surprise qu'il veut faire de la manière la plus aimable pour moi. »

Ces sentiments vivent encore et ont conservé toute leur force dans le cœur du glorieux auteur du *Barbier de Séville* et de *Guillaume Tell.* Il n'y a pas bien longtemps que, donnant son portrait photographié à M. Ernest Boieldieu, fils de l'éditeur de musique dont j'ai parlé plus haut, il écrivait de sa main :

« Offert à M. Ernest Boieldieu, neveu de l'auteur de *la Dame Blanche*, dont je fus l'ami, le collègue et l'admirateur le plus sincère, heureux de pouvoir attester aujourd'hui que ce dernier sentiment ne s'éteindra qu'avec moi.

» G. Rossini. »

Si l'école française s'enorgueillit du mérite et du succès retentissant de *la Dame Blanche*, la ville natale de l'auteur n'en fut pas moins fière. Rouen, qui a vu naître tant d'hommes illustres en tout genre, et qui a donné Corneille à la France, s'émut de cette gloire nouvelle qui venait s'ajouter à ses vieilles gloires. J'ai déjà raconté qu'on s'était empressé d'y monter l'œuvre dont la renommée publiait tant de merveilles, et je n'ai pas besoin de dire que tous les théâtres de province en avaient fait autant. Une souscription s'ouvrit à Rouen l'année suivante, dont le produit fut consacré aux frais d'une médaille commémorative. Cette médaille, gravée par M. Barre le père, portait sur la face l'effigie de Boieldieu entourée de cette légende : Honneur au talent! et, sur le revers, les armes de l'antique cité. On en informa officiellement Boieldieu; on l'invita à venir la recevoir en cérémonie. On avait préparé une fête publique où les autorités de la ville et du département devaient jouer un rôle, une représentation extraordinaire au théâtre des Arts, où l'auteur de *la Dame Blanche* devait paraître sur la scène et y recevoir de bruyants témoignages de l'admiration qu'il inspirait. Mais la modestie du grand artiste s'effaroucha d'abord de tous ces honneurs, et voici ce qu'il écrivit, le 30 juin 1828,

à ce même M. Fournier, dont le fils a eu la bonté de mettre à ma disposition cette curieuse correspondance :

« Il m'est de toute impossibilité, cher ami, d'aller à Rouen dans ce moment; je suis à la chaîne, comme vous, jusqu'au mois de septembre. Mais il faut que je vous parle avec franchise. Vous me proposez de venir recevoir la médaille en personne, et de profiter de cela pour remonter notre *Dame Blanche*... Eh bien! c'est justement ce que j'éviterais de faire, même en en ayant la possibilité. Les journaux n'ont que trop parlé de moi, de *la Dame Blanche*, des couronnes, des vers, etc., etc., cela arme la malignité. On a déjà dit que j'étais trop friand de ces sortes de confitures... Passe pour le moment de la nouveauté d'un ouvrage à grand succès; mais maintenant, en allant à Rouen, j'aurais l'air de vouloir provoquer un nouvel effet. Il faut donc que l'on remonte *la Dame Blanche* sans moi, et que j'attende la médaille en homme qui ignore qu'on lui prépare cette galanterie, la recevant à Paris. C'est alors, je crois, que mon devoir est d'aller remercier en personne, mais sans bruit, sans effet *théâtral*, et surtout sans que les journaux en parlent; ou du moins, s'ils le font, ils rendront compte du fait qui, par sa lecture, prouvera qu'il n'y a eu de ma part, en allant à Rouen, que le désir de témoigner ma reconnaissance aux autorités bienveillantes pour moi.

» M. Morel (1) est homme d'esprit : il comprendra mes raisons et les approuvera. Il ne faut plus que je reparaisse sur le théâtre avant qu'un nouveau succès (2) ne motive cette démarche toujours hasardeuse et sujette à critique. Vous le dirai-je?... cela est défendu aux membres de l'Institut et de la Légion d'honneur. Je m'exposerais à des reproches venant de très-haut... et vous sentez combien cela serait désagréable. Il faut donc éviter toutes ces petites scènes, touchantes dans le moment, mais qui, par la réflexion, ne con-

(1) Directeur du théâtre de Rouen.

(2) Boieldieu écrivait alors *les Deux Nuits*.

viennent qu'à un très-jeune homme qui a une figure à faire connaître. Allons, soyez juge; n'ai-je pas raison?

» Quand on appartient au public par son genre de talent, il faut éviter de donner à mordre à MM. les journalistes. Ils ne demandent que l'occasion, ne la leur donnons pas... »

Je n'ai pu découvrir ce qui avait pu inspirer à Boieldieu cette crainte des journalistes, qui avaient si vivement acclamé son dernier ouvrage. Peut-être avait-il pris un peu trop au sérieux le célèbre vers de Jean de La Fontaine :

Tout faiseur de journal doit tribut au malin.

Quoi qu'il en soit, les Rouennais s'obstinèrent, et vainquirent enfin sa résistance. Il alla à Rouen, et dîna d'abord en cérémonie à l'hôtel de la Préfecture. Là, on lui offrit, avec tous les compliments d'usage, trois exemplaires de la médaille, renfermés dans un même écrin en forme de cœur. Un de ces exemplaires était en or, un autre en argent, le troisième en bronze. Après le banquet officiel, on se rendit au théâtre des Arts, et il assista, dans la loge du préfet, à la représentation projetée. Quand on l'y aperçut, l'orchestre, avant d'attaquer l'ouverture, joua le célèbre quatuor de *Lucile*, qu'on oubliait rarement, alors, dans ces occasions solennelles :

Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?

Puis les applaudissements et les acclamations éclatèrent de toutes parts. On le dispensa, comme de raison, d'exhiber sa personne sur l'avant-scène. Ce fut, probablement, une des plus douces journées de la vie de cet aimable et grand artiste, et je ne crois pas qu'aucune interprétation maligne, avant, pendant ni après, ait troublé sa joie.

XII

LES DEUX NUITS. — DERNIÈRES ANNÉES DE BOIELDIEU.

Ni le talent administratif de Guilbert de Pixérécourt, ni un million de francs accumulé en moins de deux années par les recettes de *la Dame Blanche* ne purent combler le gouffre qu'avaient creusé sous la société de l'Opéra-Comique les fautes de diverse nature de M. le duc d'Aumont. Il fallut qu'elle y pérît. Elle fut dissoute, et la direction de l'Opéra-Comique tomba aux mains de M. Ducis, neveu du poëte célèbre alors, et maintenant trop oublié peut-être, dont il portait le nom. Boieldieu n'eut pas d'abord à s'en louer.

Les sociétaires avaient pensé que les travaux de ce grand artiste, ses succès éclatants, et l'argent qu'il leur avait fait gagner, méritaient de leur part, en dehors des droits d'auteur qu'il avait touchés, un gage de reconnaissance. Ils l'avaient inscrit à leur budget pour une pension de douze cents francs. L'entrepreneur nouveau venu trouva cette charge trop onéreuse, et supprima la pension. Boieldieu ne se plaignit pas, et n'en travailla pas avec un soin

moins consciencieux à la partition des *Deux Nuits*. Est-ce pour l'indemniser que le roi Charles X lui accorda, vers la même époque, une pension sur sa cassette? Je ne saurais l'affirmer positivement, mais cette hypothèse, assurément, n'a rien d'invraisemblable.

La salle Feydeau était vieille, enfumée, assez mal construite, et menaçait ruine. Sa démolition était décidée depuis longtemps, et l'on élevait, pour la remplacer, le bel édifice où est aujourd'hui le Théâtre-Italien. L'Opéra-Comique fit son déménagement quelques mois après la prise de possession de M. Ducis, et la salle Ventadour fut inaugurée, le 5 septembre 1828, par *Adolphe et Clara* et *la Dame Blanche*.

Les Deux Nuits entrèrent en répétition dans le courant de l'hiver suivant. C'était un opéra en trois actes, œuvre d'un littérateur qui touchait aux limites extrêmes de la vieillesse. Bouilly, en 1800, grâce au talent de Cherubini et aux idées qui régnaient alors, avait obtenu un succès éclatant avec *les Deux Journées*. La pensée avait dû naturellement lui venir de chercher de nouveau le succès sous un titre qui fût la contre-partie du premier. Il avait donc fait *les Deux Nuits*. Il n'était pas moins naturel que Cherubini, à son tour, en écrivît la musique. Je ne sais ni pourquoi, ni comment, ni à quelle époque le manuscrit de Bouilly arriva aux mains de Boieldieu. Celui-ci en aperçut probablement les côtés faibles; il demanda la collaboration de Scribe. Mais, malgré son extrême habileté et les ressources de son imagination, Scribe ne put rendre intéressante une donnée vulgaire, cent fois traitée, et trop vieille d'un quart de siècle. Une fille, riche héritière, tenue en charte privée dans un vieux château par un tuteur, libertin ruiné, qui n'est amoureux que de sa fortune; un amant aimé qui pénètre jusqu'à elle à la faveur d'un déguisement, et ne réussit guère qu'à se faire prendre; un valet dont l'emploi est d'avoir de l'esprit et des idées pour son maître, et qui ne trouve que ce qu'ont trouvé avant lui tous les Scapins, Crispins, Frontins, etc., de la vieille comédie;

enfin, une substitution amenant tant bien que mal le dénoûment, quelle froide contre-épreuve du *Sicilien*, de *On ne s'avise jamais de tout*, du *Barbier de Séville*, et de cent autres pièces d'intrigue qui encombraient le théâtre! Boieldieu s'était flatté sans doute de « réchauffer ces lieux communs des feux de sa musique. » Il avait souvent opéré de semblables prodiges dans le cours de sa carrière. Mais le temps avait marché. Les opéras de Scribe, *la Neige, le Maçon, Léocadie, la Dame Blanche* elle-même, plus nouveaux de forme, plus riches de situations, plus vifs d'allure, plus spirituellement dialogués, avaient rendu le public difficile. Le malheur de Boieldieu fut de ne pas tenir assez de compte d'un fait aussi important.

Les Deux Nuits étaient annoncées depuis longtemps, et la curiosité publique était singulièrement excitée. On en parlait sans cesse et partout; on comptait sur une seconde *Dame Blanche*, et les amis de l'auteur, imprudents et dangereux comme toujours, assuraient qu'on allait voir beaucoup mieux. L'éditeur de *la Dame Blanche* avait d'avance acheté la partition et en avait donné un prix énorme. La déception fut grande.

Déception relative, et qui ne venait que de ce qu'on avait trop espéré. Ce serait une grande erreur que de prendre la partition des *Deux Nuits* pour une œuvre médiocre. Il y a des morceaux charmants; il y en a qui égalent tout ce que Boieldieu avait fait jusque-là dans le même genre; par exemple, le duo du second acte entre Carill et Betty. Jamais Boieldieu n'avait été plus fin, plus spirituel, plus mélodique, plus élégant, plus distingué dans ses harmonies; jamais il n'avait conduit et développé une scène chantée d'une main plus ferme et avec un art plus ingénieux. Les couplets de sir Édouard Acton :

> Il plait au cœur, il plait aux yeux,
> Le beau pays de France,

valaient bien la romance du *Petit Chaperon rouge*. Ceux de Betty :

> Prends garde à toi, me répète mon père,

sont une petite mélodie pleine de grâce, que termine la chute la plus piquante et la plus heureusement amenée, — un de ces bons mots, qui, au dire de l'auteur lui-même, étaient parfois si difficiles à trouver. Si une cantatrice spirituelle et fine, telle que Mme Faure-Lefebvre ou Mlle Girard, entreprenait aujourd'hui de les faire connaître au public, elle n'aurait pas à s'en repentir.

L'air de sir Édouard, au début du troisième acte, se recommande par un tour mélodique d'une élégance rare, un style élevé, une grande force d'expression. Je pourrais encore citer le morceau d'ensemble qui suit cet air, où l'interrogatoire auquel procède le constable Jobson est traité de la manière la plus comique, un très-joli quatuor intitulé, je ne sais trop pourquoi, *le Carillon*, le duo de sir Édouard et de son valet Victor, duo fort bien fait et très-chantant, quoiqu'il soit écrit beaucoup trop haut. Rien ne serait plus facile que de remédier à ce mal.

Un autre inconvénient plus grave, c'est la scène où il est placé :

« — Mon cher Victor, je n'espère qu'en toi, montre-moi ton esprit, cherche, invente, découvre la retraite où ma belle est confinée, trouve-moi un moyen ingénieux de pénétrer jusqu'à elle en trompant ses geôliers, n'épargne rien, ma bourse est à ta disposition, etc. » Cela ressemble un peu trop au duo du *Barbier de Séville*. Et, le pis de l'affaire, c'est que Victor, qui a l'esprit moins vif que Figaro, n'imagine rien séance tenante, répond seulement : « Je chercherai, » et, quand il est seul, appelle à son aide, dans un air interminable, tous les « héros de la grande livrée, » Scapin, Frontin, Hector, Sganarelle, et même Figaro. Il eût été difficile d'indiquer du doigt plus maladroitement un des plus grands défauts de l'ouvrage.

Quoi qu'il en soit, on a vu souvent applaudir et porter aux nues des partitions beaucoup moins riches. Celle-ci n'avait pas seulement le malheur de s'appliquer à des situations usées, à une action dramatique peu intéressante. Boieldieu n'avait pas retrouvé pour sa musique les habiles interprètes qui avaient donné tant d'éclat à

l'exécution de *la Dame Blanche*. Ponchard avait quitté le théâtre, et Moreau-Sainti, qui l'avait remplacé, n'avait pas, à beaucoup près, son talent. Lemonnier (lord Fingar) n'était qu'une élégante médiocrité. Mme Pradher (Betty), jolie femme et piquante actrice, avait une voix peu étendue et peu sonore. Féréol jouait un rôle très-peu important et ne chantait qu'un duo. La magnifique voix de Mme Casimir, le chant brillant et audacieux de Chollet, qui, après tout, ne remplissait là qu'un rôle subalterne, ne furent pas pour le public une compensation suffisante. Il s'était attendu à des merveilles, et sa froideur, — malgré la vive sympathie que le compositeur lui inspirait, — donna la mesure de son désappointement.

Boieldieu fut très-sensible à cet échec. Il avait cinquante-quatre ans, et sa santé, comme on l'a vu, était déjà profondément altérée. Le chagrin qu'il éprouva n'était pas propre à la rétablir. Le mal fit des progrès rapides : c'était une phthisie laryngée, affection très-grave, que l'art médical combat rarement avec succès. Sa faiblesse augmentant de jour en jour, et la parole lui étant devenue non-seulement une fatigue, mais une douleur, il avait demandé, vers la fin de 1827, sa retraite de professeur de composition au Conservatoire. Sa pension avait été fixée à 1,274 fr. 58 c., qui, joints à sa pension sur la cassette du roi, aux émoluments de ses charges de cour et à ses droits d'auteur, lui assuraient une situation convenable, ce que le grand orateur romain appelle si heureusement *otium cum dignitate*. Mais la révolution de 1830 renversa tout à coup cet abri tranquille et modeste qu'il avait espéré pour ses vieux jours. Plus de charges de cour. Plus de cassette du roi. La liste civile de Louis-Philippe était beaucoup moins riche que celle de son prédécesseur, et Boieldieu s'en ressentit.

L'état du grand artiste allait empirant d'année en année, de mois en mois. En 1832, son médecin, à bout d'expédients, lui conseilla de demander du soulagement à un climat plus doux que le nôtre. Il passa l'hiver à Hyères, et, l'année suivante, il alla à Pise ; mais il n'y gagna rien. Ses ressources pécuniaires diminuaient, la gêne

commençait à attrister son foyer domestique. Il revint à Paris, et demanda une audience au ministre de l'intérieur, dont il avait reçu déjà quelques marques d'intérêt. Ce ministre était M. Thiers. M. Thiers comprit qu'il y allait de l'honneur de la France de ne point laisser dans une situation si pénible un homme dont les travaux l'avaient illustrée. Il s'adressa au ministre de l'instruction publique, et lui demanda pour Boieldieu une place de conservateur à la Bibliothèque royale. Les règlements du conservatoire de la Bibliothèque s'opposaient à cet arrangement. Alors M. Thiers rendit au compositeur sa place de professeur, qu'il n'avait plus la force de remplir. Aux émoluments de cette place, qui n'était plus qu'une sinécure, il ajouta une pension de 3,000 francs sur les fonds des Beaux-Arts. C'était un revenu de 6,000 francs qu'il assurait ainsi à l'auteur de *la Dame Blanche* (1).

(1) Je lis dans la *Biographie Universelle des Musiciens* qu'après la révolution de 1830, « dans un travail de révision sur les pensions de l'Opéra et du Conservatoire, il se trouva que quelques mois lui manquaient pour avoir droit à la sienne, et qu'une partie de son revenu lui fut enlevée.» L'auteur, évidemment, a été mal informé. Il résulte de renseignements officiels qui m'ont été communiqués que la pension de 1,274 fr. 58 c. a été *suspendue* le 1er janvier 1834, par suite de la rentrée du titulaire comme professeur. Après sa mort, sa veuve (Mme Jeanne-Desoyres Philis) est portée sur les états du ministère de l'intérieur pour une pension de 425 fr. 86 c., tiers de la pension de son mari. Ces deux faits établissent suffisamment que la pension de retraite de Boieldieu n'avait pas été supprimée en 1830.

XIII

SON SÉJOUR AUX EAUX-BONNES. — SA MORT ET SES OBSÈQUES

Vers la fin du printemps, Boieldieu partit pour les Eaux-Bonnes. Quelques biographes ont cru que sa faiblesse ne lui avait pas permis d'aller plus loin que Bordeaux. Voici une lettre qui prouve le contraire. Elle est adressée à son fils, M. Adrien Boieldieu, qui a bien voulu me la communiquer. Elle fera voir combien les souffrances et les approches de la mort avaient peu de prise sur cette âme tendre et sereine et sur ce charmant esprit :

« Des Eaux-Bonnes, le 19 juillet 1834.

» J'ai beau embrasser ton petit portrait tous les matins, causer avec lui, lui dire combien je suis triste loin de toi, cela ne me suffit pas, il faut que je t'écrive pour avoir rempli *ma tâche d'absent*, éloigné de ce que j'aime si tendrement. Bonjour, cher Adrien! causons un peu, tu me répondras, tandis que ton portrait, tout occupé de *son Estelle* (1), ne répond rien.

(1) Ce petit portrait n'était que la lithographie d'une romance intitulée *Estelle*, laquelle représentait un jeune homme le coude appuyé sur une tombe. Un jour Boieldieu, en passant devant le magasin d'un éditeur de musique, avait vu cette lithographie, et lui avait trouvé une si grande ressemblance avec son fils qu'il était entré aussitôt pour en acheter plusieurs exemplaires. L'éditeur s'était empressé de les lui offrir.

» J'ai toujours mes maux d'estomac ; j'ai même des crises assez fortes, mais elles se calment en me couchant et en buvant quelques boissons chaudes. Du reste, je dors bien, je mange avec appétit; mes digestions se font bien : tout cela prouve que ces douleurs sont nerveuses, et, depuis longtemps, j'ai le plus grand mépris pour les nerfs.

» Quant à mon larynx et à ma poitrine, il me semble que les eaux, que je bois encore en petites doses, leur font du bien; elles aident l'expectoration, et M. D..., avec ses gros yeux, m'assure que mes bronches ne broncheront plus quand j'aurai bu un mois. Je prends aussi quelques bains quand il fait chaud, ce qui n'arrive pas souvent ici. Aujourd'hui nous avons du feu, et ma robe de chambre d'hiver n'est pas de trop.

» On s'amuse beaucoup ici, à ce qu'on dit. On a joué la comédie; il y a eu un grand bal le lendemain de notre arrivée; nous y avons été invités, mais tu penses bien que nous n'avons pas accepté, malgré le désir que nous avions de voir en toilette la belle madame L..., que nous avions aperçue le matin en habit de cheval, et qui ne nous a pas fait tomber à la renverse comme on nous l'avait prédit.

» Oui, mon ami, on joue la comédie dans le grand et nouveau salon de la maison de Taverne; et tu ne sais pas qui met tout en train ici, au grand déplaisir de M....., qui boude un peu de se voir supplanté? c'est Oscar P...., qui est ici tout seul, et qui, au lieu de soigner sa si triste santé, joue des rôles chantants, danse jusqu'à minuit, et fait *cent sottises pareilles*.

» Nous avons en ce moment M. Fould, qui va très-bien, qui danse et monte à cheval, ce qui est un triomphe pour l'efficacité des Eaux-Bonnes. Nous avons aussi M. le marquis de M....., qui était maire de Rouen à l'époque de la médaille. Il faudra bien l'aller voir, c'est indispensable, mais ce sera tout, je te le promets.

» Tu penses bien que tout le monde, petits et grands, me demandent de tes nouvelles, et tous avec beaucoup de souvenirs et d'intérêt. Tu te donnes donc des airs de te faire aimer partout?...

eh bien ! laisse-toi aimer, et, crois-moi, n'aime pas trop tout ce qui pourra t'exposer à des chagrins. A l'âge dans lequel tu vas entrer ils passent vite, mais c'est pour faire place à d'autres, et cela use le physique et le moral. Tâche d'atteindre sans trop de tourment de cœur le moment où tu prendras femme jeune et gentille, bien à ton goût. C'est alors que tu seras véritablement heureux, du caractère doux que je te connais. Tu seras un excellent mari, et je te prédis bonheur en ménage ; mais comme ce n'est pas encore demain qu'on publie les bans, amuse-toi d'ici là, tout en travaillant à ton talent, qui sera, sois-en sûr, l'objet de toutes tes pensées, lorsque les succès auront éveillé ton amour-propre, qui dort encore de ce premier sommeil qu'il ne faut pas troubler.

» Que je voudrais être à ce moment du concours ! Je serai heureux si tu as bonne chance, et très-peu contrarié, je te jure, si l'on ne te donne pas de prix ; ce qui me prouverait seulement que tu t'es troublé. Notre conscience nous consolerait de ce petit échec ; mais cela ira bien, j'en suis sûr. Sois calme ; aie du sang-froid quand viendra ce jour du concours ; attache-toi bien à ta réponse, à ton contre-sujet, à tes quatre entrées. Repose-toi ensuite, et revois ce commencement d'un œil calme avant de continuer. Allons, allons, tu iras bien, j'en suis sûr !...

» Le facteur nous arrive ; pas de lettre de toi ! cela ne peut tarder, car sûrement tu n'oublies pas qu'un mot de toi me fera battre le cœur de plaisir et de joie. Adieu, mon bon Adrien, mon bon ange, mon trésor ! Il faut te quitter, cher enfant, mais je vais continuer de causer avec toi tout en me promenant, car je quitte la plume, mais toi je ne te quitte jamais.

» Je t'embrasse de cœur et d'âme.

» Ton tendre père,

» BOIELDIEU. »

On voit, par cette lettre, que l'illustre malade ne connaissait pas encore toute la gravité de son état. Le médecin des eaux, probable-

ment, avait mis tous ses soins à lui cacher le dénoûment inévitable et prochain.

Boieldieu revint à Jarcy (1), soit à la fin d'août, soit au commencement de septembre, et y languit un mois encore, entouré d'amis éplorés et d'une famille au désespoir. Le mal qui le consumait devenait chaque jour plus terrible. Au commencement d'octobre il était parvenu à son dernier période. Boieldieu passa la journée du 7 dans une sorte de demi-délire, où sa bouche murmura plusieurs fois le nom d'Hérold, qui l'avait précédé dans la tombe. Il s'éteignit le lendemain 8 octobre, les yeux fixés sur son fils désolé, dont il tenait la main dans sa main glacée.

La nouvelle de cette mort, aussitôt répandue, fut le signal d'un deuil universel. Ses restes inanimés furent ramenés à Paris, où l'on tint à honneur de lui faire des obsèques dignes de son génie et de sa gloire. Tout ce qu'il y avait, dans cette grande capitale, d'artistes et d'amateurs, se firent un devoir d'y concourir. On jugea convenable d'exécuter, pendant la cérémonie religieuse, la messe de *Requiem* composée par Cherubini pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI ; mais on se trouva tout à coup en face d'un obstacle inattendu. Cet admirable ouvrage est écrit à quatre voix (soprano, contralto, ténor et basse), et M. de Quélen, archevêque de Paris, alléguait les règlements qui s'opposaient à ce qu'on entendît retentir des voix de femmes dans les églises de son diocèse. Heureusement, l'église de l'hôtel royal des Invalides n'était point soumise à la juridiction archiépiscopale, et le chef-d'œuvre de Cherubini put être exécuté sous ces nobles voûtes et sous ce dôme majestueux, chef-d'œuvre de Bruant et de Mansart.

Tout cela avait pris du temps. La cérémonie des obsèques ne put avoir lieu que le 13 octobre, cinq jours, par conséquent, après

(1) Petit lieu voisin de Brunoy, sur la lisière de la forêt de Sénart. Boieldieu y avait acheté une maison de campagne en 1826, ou 1828. On voit qu'il n'avait pas gardé longtemps celle de Villeneuve-Saint-Georges.

la mort du grand artiste que pleurait la France. Elle fut aussi touchante que solennelle. Voici le récit qu'en publia le *Journal des Débats*, et que j'abrége seulement de quelques détails :

« ..... Le convoi est parti du domicile mortuaire à onze heures et demie. Il était ouvert par la musique de l'une des légions de la garde nationale; la haie était formée par des détachements de la garde nationale et de la troupe de ligne. Deux épées croisées, la décoration de la Légion d'honneur, et des épaulettes de chasseur de la garde nationale étaient posées sur le cercueil. Les coins du poêle étaient portés par MM. Gros et Auber, membres de l'Académie des Beaux-Arts, M. Emmanuel Dupaty et M. Ad. Nourrit.

» Après la famille du défunt venait une députation de douze membres de l'Institut; ensuite l'Opéra-Comique, le Conservatoire, l'Opéra, les auteurs, et enfin les nombreux amis de Boieldieu. Dans ce cortége, composé de toutes les notabilités artistiques de la capitale, on remarquait, parmi les compositeurs, MM. Lesueur, Cherubini, Auber, Paër, Meyerbeer, Rossini, Carafa, Adam, Halévy, Panseron, Despréaux, Gide, etc.; parmi les artistes dramatiques, MM. Nourrit, Lablache, Martin, Ponchard, etc., etc.; parmi les sculpteurs, M. Pradier et les frères Dantan; enfin, un grand nombre d'hommes de lettres.

» Partout, sur le passage du convoi, une foule considérable s'assemblait avec un silence religieux. L'église des Invalides était déjà occupée, en grande partie, par des artistes et des personnes munies de billets... Les artistes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique et les élèves du Conservatoire ont exécuté une admirable messe des morts de Cherubini. Les masses de chant et d'instruments produisaient sous ces belles voûtes un effet prodigieux... Le chant était dirigé par M. Kuhn, l'orchestre par M. Habeneck. M. Baillot tenait le premier violon.

» ... A deux heures, le convoi est sorti de l'hôtel des Invalides, et a pris le chemin du cimetière du Père-Lachaise.

» Là, M. Garnier, membre de l'Académie des Beaux-Arts, au nom de l'Institut, M. Henri, au nom des artistes de l'Opéra-Comique, ont prononcé un discours sur la tombe de Boieldieu. M. Halévy a dit ensuite, pour M. Cherubini, quelques paroles touchantes. Un autre discours a été prononcé en outre au nom de M. Berton. L'assemblée s'est séparée profondément émue... »

Une souscription était déjà ouverte pour l'érection d'un monument au cimetière du Père-Lachaise. Le ministre de l'intérieur

continua, comme on pouvait s'y attendre, à Boieldieu mort l'intérêt qu'il avait témoigné à Boieldieu vivant. Il souscrivit, sur les fonds de l'État, pour 1,000 francs. De plus, il acheta pour 2,000 francs, et donna à l'Académie des Beaux-Arts le buste, sculpté par Dantan de l'illustre compositeur.

Pendant que se discutait la question de savoir si le *Requiem* de Cherubini serait ou ne serait point exécuté, la ville de Rouen avait envoyé une députation chargée de demander la dépouille mortelle du défunt à sa famille. Rouen voulait faire à l'artiste qu'elle était si fière d'avoir produit de magnifiques funérailles. La députation réussit à moitié : Paris garda le corps, mais Rouen obtint le cœur. Ce cœur, embaumé et renfermé dans une boîte en argent, fut transporté dans la vieille capitale de la Normandie, qui se mit en deuil pour le recevoir. Toutes les affaires furent suspendues. Toutes les boutiques se fermèrent. La vaste cathédrale aux cinq nefs fut pavoisée et tendue de noir. Après le service religieux, le cortége, suivi d'une foule immense et recueillie, prit le chemin du cimetière *monumental*, car les Rouennais ont un cimetière spécial pour ceux de leurs concitoyens qui, de manière ou d'autre, ont joué, pendant leur vie, un rôle considérable. Le cœur de Boieldieu était porté sur une civière richement décorée, avec la partition des *Deux Nuits*, qu'il avait dédiée à sa ville natale. Jusque-là, tout s'était passé dans le plus grand ordre, mais, au moment où l'on allait déposer le cœur dans le monument qui devait provisoirement le recevoir, la masse du peuple se pressa avec une certaine violence autour des personnes qui conduisaient la cérémonie, criant qu'elle voulait voir de près l'illustre relique. Une de ces personnes, M. Méreaux, l'habile professeur, le savant musicien dont le nom est connu de toute la France, après avoir calmé cette effervescence par une courte harangue, prit la boîte dans ses deux mains, et la présenta à l'assistance comme le prêtre, à l'autel, présente l'ostensoir. L'ordre se rétablit aussitôt, et la foule apaisée défila devant lui chapeaux bas et en silence.

Rouen n'avait pas encore dit son dernier mot. Cinq ans plus tard la statue du grand artiste fut solennellement inaugurée sur un des quais de cette ville, lequel, depuis ce temps, s'appelle cours Boieldieu. A Paris, en 1852, l'administration municipale a donné le nom de Boieldieu à la place qui s'étend devant la façade de l'Opéra-Comique. Mais, de tous ces honneurs et de tous ces monuments le moins périssable est assurément *la Dame Blanche.*

FIN

TABLE DES MATIÈRES

—

PARIS. — TYP. MORRIS ET Cᵉ, RUE AMELOT, 64





